موسوعة الفنون التشكيلية في مصر

3

العصر الحديث



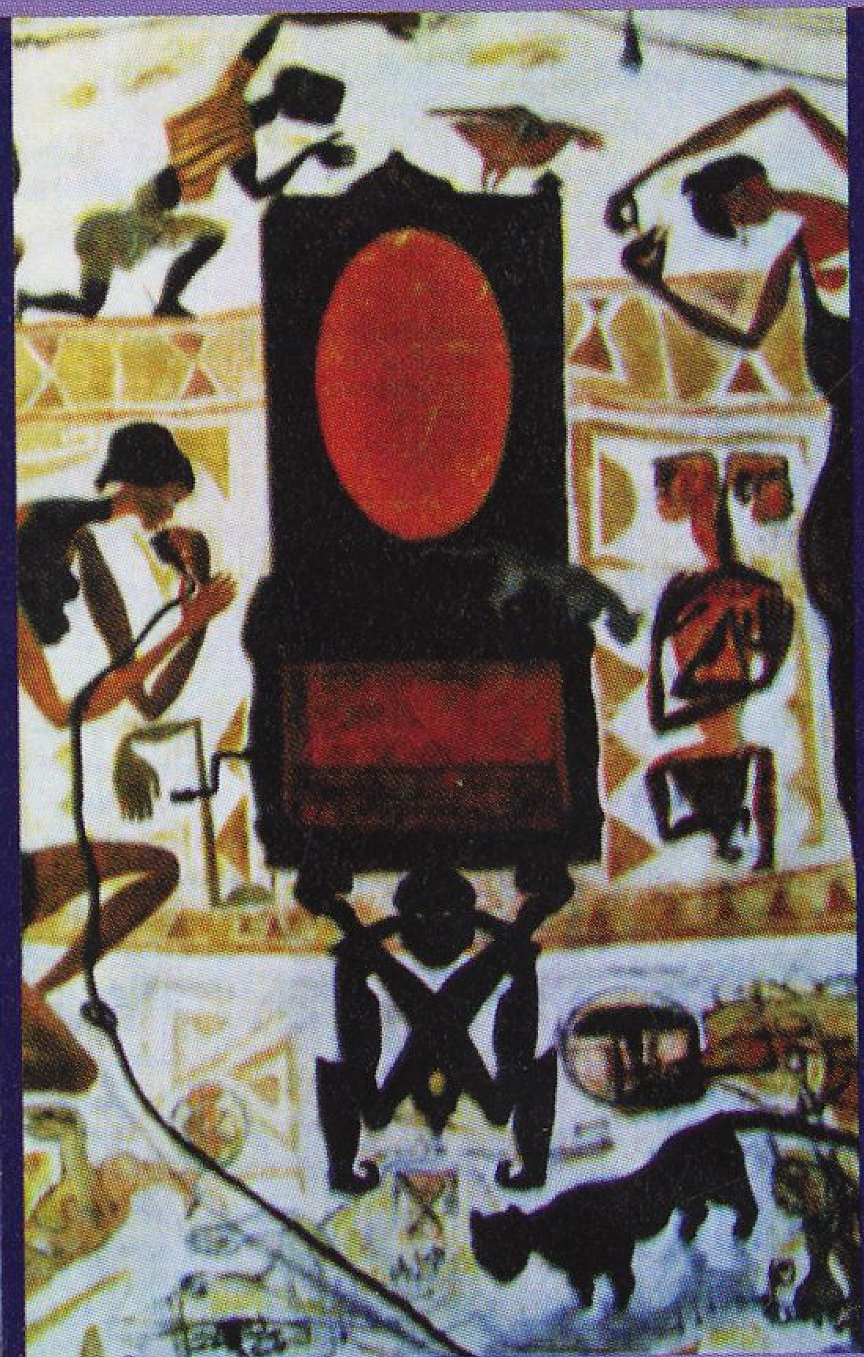
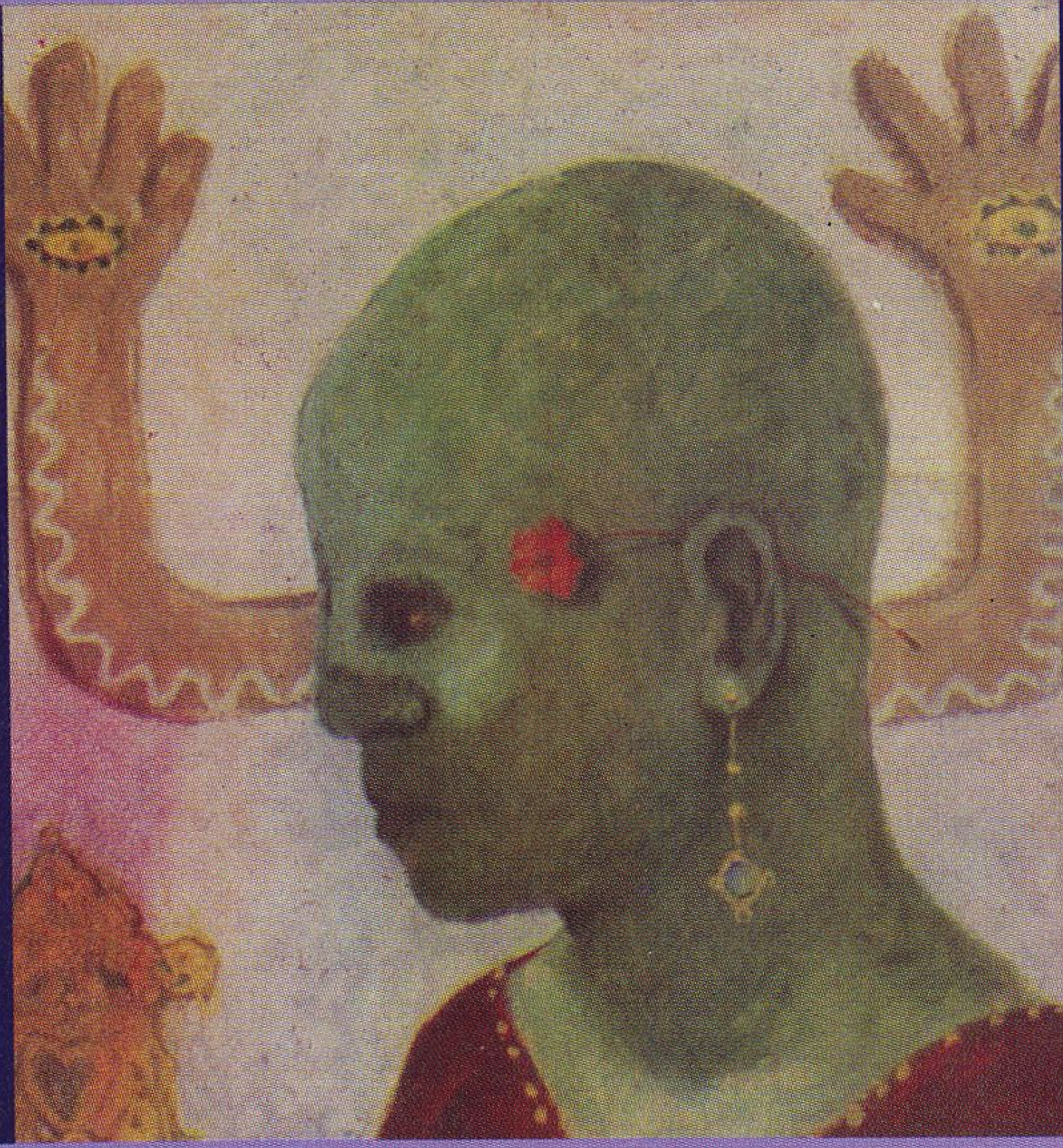
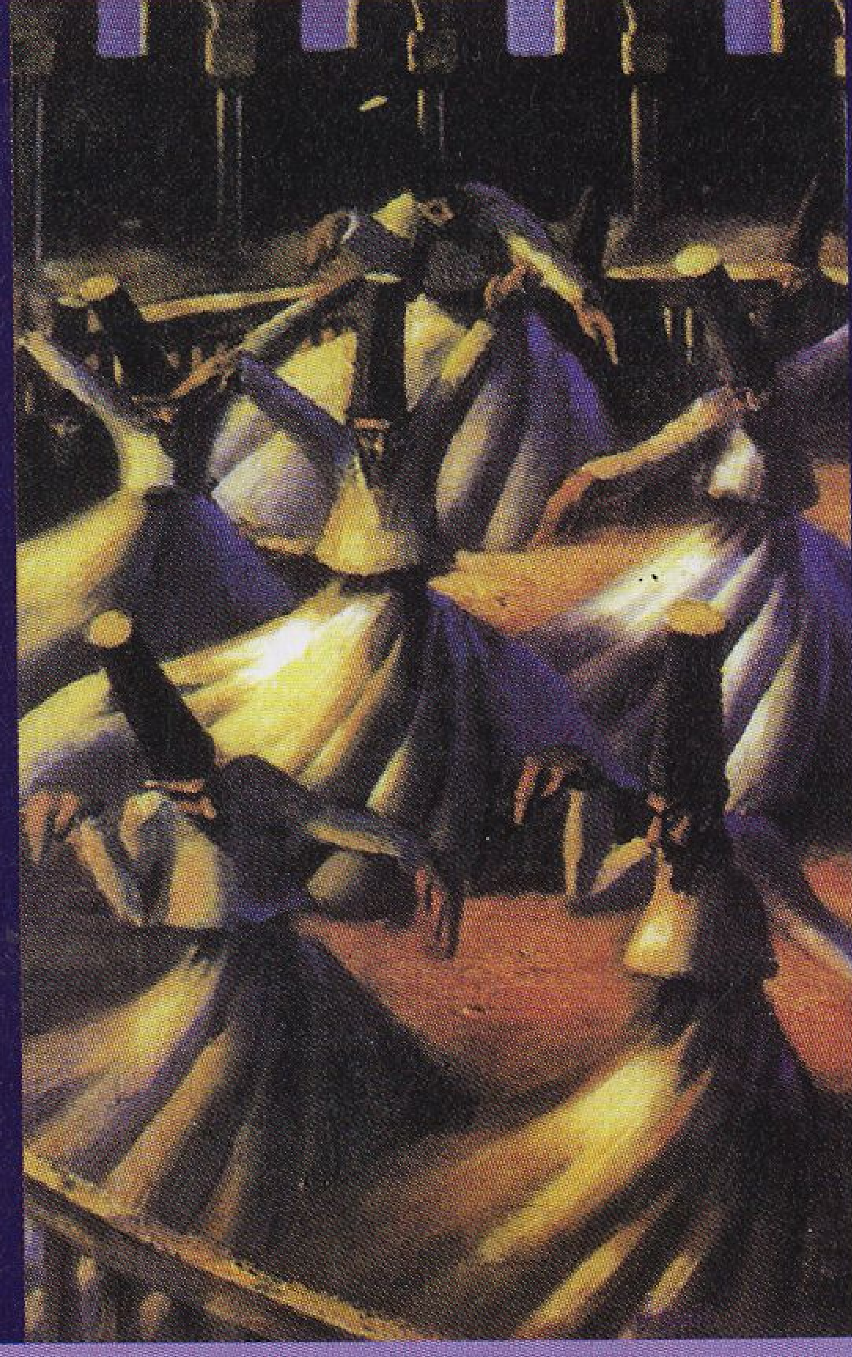
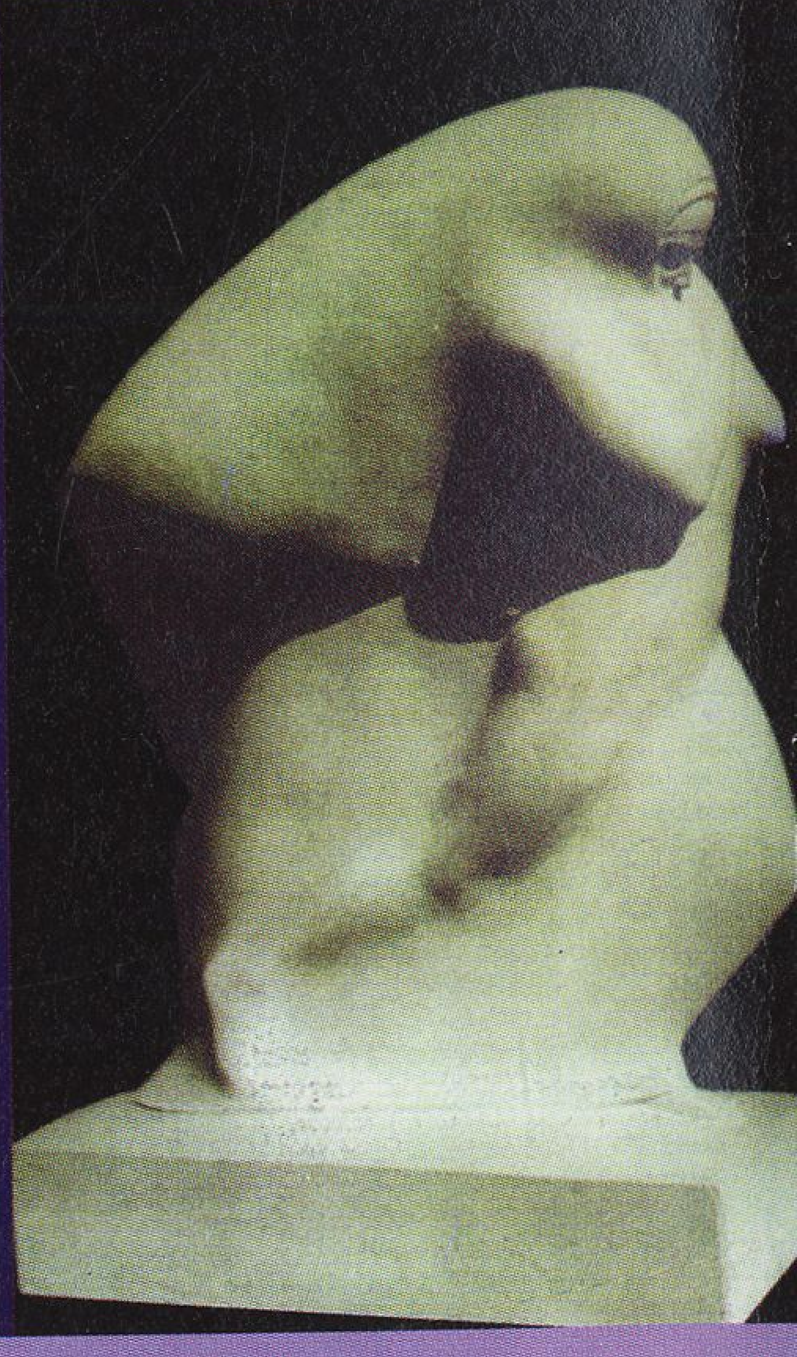
عز الدين نجيب

نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع

إهـــــــداء٢٠٠٨
دار الكتب و الوثائق القومية
القاهرة

موسوعة الفنون التشكيلية في مصر

③

العصر الحديث

عز الدين نجيب



العنوان: موسوعة الفنون التشكيلية فى مصر

(3) العصر الحديث

تأليف: عز الدين نجيب

إشراف عام: داليا محمد إبراهيم



الترقيم الدولى: 0-3903-14-977 رقم الإيداع: 2007/15253 الطبعة 1: يوليو 2007

الإدارة العامة: 21 شارع أحمد عرابى - المهندسين - الجيزة تليفون: 33466434 - 33472864 02 فاكس: 33462576 02

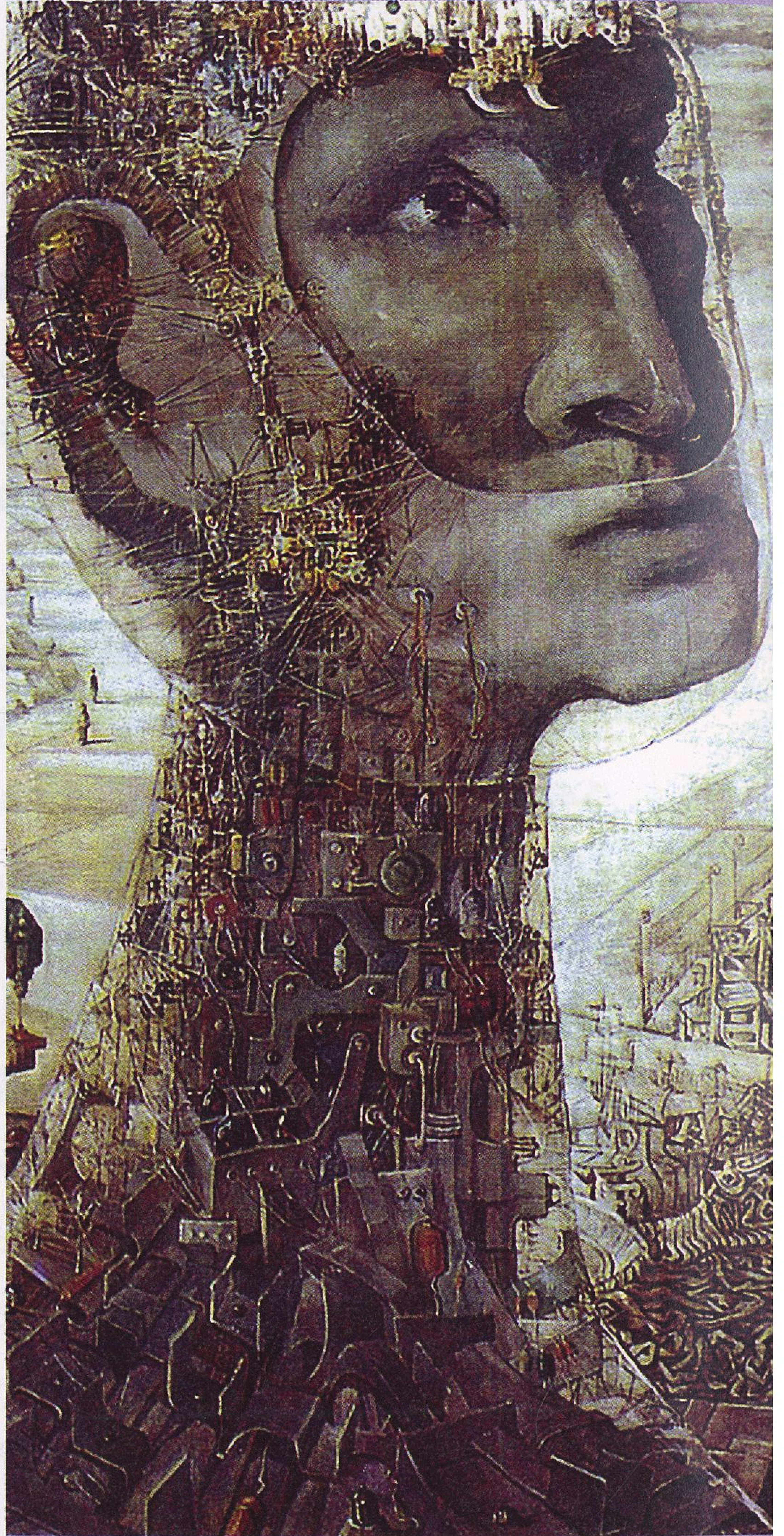
المركز الرئيسى: 80 المنطقة الصناعية الرابعة - مدينة 6 أكتوبر تليفون: 38330287 - 38330289 02 فاكس: 38330296 02

مركز التوزيع: 18 شارع كامل صدقى - الفجالة - القاهرة تليفون: 25909827 - 25908895 02 فاكس: 25903395 02

فرع الإسكندرية: 408 طريق الحرية - رشدى تليفون: 5462090 03

فرع المنصورة: 13 شارع المستشفى الدولى التخصصى - متفرع من شارع عبد السلام عارف - مدينة السلام تليفون: 2221866 050

Website: www.nahdetmisr.com E-mail: publishing@nahdetmisr.com — customerservice@nahdetmisr.com



موسوعة الفنون التشكيلية في مصر العصر الحديث

مقدمـــــــة

قدمت مصر إلى الإنسانية كبرى حضاراتها، وكانت الفنون التشكيلية هى الوعاء الذى احتوى هذه الحضارات، وحافظ عليها حتى كُتب لها الخلود، كما رأينا فى الجزءين السابقين.

لكن مصر مرت بفترة عصيبة تحت الحكم التركى العثمانى (1517-1798م)، عاشت خلالها فى عزلة عن العالم، فلم تتجدد منابع الإبداع فيها، ولم تستطع مسايرة التقدم الذى حدث بأوربا منذ عصر النهضة فى القرن السادس عشر، وكان الفن فى مقدمة مظاهر ذلك التقدم، ومنه تولدت مختلف المدارس والاتجاهات الفنية، بينما كانت مصر غارقة فى سبات عميق، حتى أفاقت على مدافع الحملة الفرنسية 1798م، وعلى عاصفة العلم والفن التى أتى بها العلماء والفنانون الفرنسيون ممن أحضرهم معه نابليون؛ ليسجلوا بالريشة والقلم كافة جوانب الحياة والآثار المصرية، وعرف المصريون -لأول مرة- اللوحة الفنية بعيدًا عن الجدران، على خلاف ما كان يُمارس فى الفن المصرى القديم وما تلاه من عصور، وعرفوا أن هناك مهنة مستقلة يمارسها فنان متخصص درس الفن فى أكاديمية تحمل اسم الفنون الجميلة، وهى مهنة تختلف عن مهن الحرفيين الذين كانوا يمارسون تجميل دور العبادة والقصور، ويقومون بإنتاج أعمال الحرف التقليدية.

ومن خلال اللوحات التى أنتجها الفنانون الفرنسيون المصاحبون لحملة نابليون، أو من خلال التماثيل التى نفذها أوربيون آخرون استعان بهم - فيما بعد - محمد على باشا ومن تبعه من الحكام، رأى المصريون أن الإنسان هو موضوع تلك الأعمال الفنية، حيث يظهر مجسدًا مثلما يرونه فى الواقع، دون أن يثير ذلك معارضة من الرأى العام فى المجتمع أو يواجَه بدعاوى التحريم من فقهاء الدين، حتى أصبح الفن القائم على المشخصات مقبولاً ومستساغًا من الوجهاء ومن العامة على السواء!

لكن الملاحظ هو أن الفنانين الذين قاموا بهذه الأعمال كانوا من الأجانب، إذ لم تكن هناك مدرسة لتعليم الأسس الضرورية لهذا الفن، حتى أُنشئت أول مدرسة للفنون الجميلة بالقاهرة عام 1908م، وبدأت تُخرِّج دفعات متعاقبة من الخريجين الأكاديميين، ومنهم

ظهر الرعيل الأول من الفنانين المصريين أمثال النحات مختار، والمصورين يوسف كامل وراغب عياد وأحمد صبرى ومحمد حسن، وغذّى مسيرتهم الفنية فنانون موهوبون من خارج المدرسة، مثل محمد ناجى ومحمود سعيد.

وبالرغم من أن الدراسة فيها كانت تطبق حرفيًا أساليب الأكاديميات الأوربية، فقد استطاع خريجوها المصريون وغير الخريجين منها أيضًا - أن يتميزوا بأساليبهم الخاصة وبشخصياتهم المستقلة..

وهكذا أخذت الحركة الفنية المصرية تنمو وتزدهر جيلاً بعد جيل، وتتنوع اتجاهاتها بين التأثر المباشر بالمدارس الغربية وبين الاستقلال والتفرد بالشخصية المصرية.

وفى هذا الجزء الأخير من الموسوعة نتعرف على ملامح الحركة الفنية المصرية بأجيالها المتالية على مدار القرن العشرين، وعلى المنابع التى نهلت منها فى أوربا أو فى مصر، وعلى حركات التمرد الفنى من أبناء الأجيال التالية على من سبقوهم بحثًا عن التجديد وملاحقة العصر، وكيف اختلفت رؤى الحداثة والمعاصرة لديهم، بين البحث عن جذور الشخصية المصرية، وبين اتّباع المدارس الغربية أو التأثر بها.

وكان لابد - فى هذا السياق - أن نتعرف على تلك المدارس الفنية فى أوربا خلال القرون الماضية، وعلى أهم أعلامها وسماتها.. مثل الكلاسيكية والرومانتيكية والواقعية والانطباعية وما بعد الانطباعية.. حتى نصل إلى المدارس الحديثة فى القرن العشرين.. مثل التعبيرية والوحشية والتكعيبية والتجريدية والسريالية والرمزية وغيرها.. وأن نتعرف أيضًا على تأثير كلٍّ منها على فنانينا المصريين.

ويهمنا أن نذكر أن المادة التى نقدمها فى هذا الجزء وفيما سبقه ليست نهاية المطاف للتعرف على أسرار الفن؛ لأنها بمثابة مفاتيح نفتح بها أبواب عالم مغلق أمام معظمنا، لنستكشف بعد ذلك - بأنفسنا - مخزونه الهائل بغير حدود.. ولن يتحقق لنا ذلك إلا عندما نكون قد أحببنا الفن حتى صار عنصرًا ضروريًا فى ثقافتنا وحياتنا.

الفصل الأول

ما قبل القرن العشرين

الفنون التشكيلية مصطلح حديث بدأ استخدامه أواسط القرن العشرين، وهو يعنى: الأعمال الفنية التى تُستخدم فى تنفيذها الألوان الزيتية، والمائية، والأقلام، والأحبار، والأصباغ فوق القماش أو الورق، أو التى تنحت بخامات الطين أو الأحجار، أو الأخشاب، أو المعادن، وكذلك الأعمال التى تستخدم فى تنفيذها وسائط الطباعة اليدوية، للحصول على نسخ محدودة مرقمة ترقيمًا مسلسلاً، وموقعة توقيعًا أصليًّا من الفنان، لهذا يُعد كل منها عملاً أصليًّا، ويُعرف هذا النوع بفن الحفر، كما تتضمن الفنون التشكيلية التصميمات التى تدخل فى مجالات إخراج الكتب، والإعلانات، وفنون التصميم الداخلى لديكور المسرح أو المنزل، وتتضمن كذلك فن الخزف بتشكيلاته المختلفة، واتسع مفهوم تلك الفنون - منذ الستينيات من القرن العشرين - ليشمل - إلى جانب الفروع المشار إليها - مجالات أخرى مثل التصوير الفوتوغرافى وشرائط الفيديو، وتصميمات الكمبيوتر، والتجهيزات الفنية المركبة فى الفراغ...

وإذا عدنا إلى الوراء قرنًا واحدًا من الزمان، لوجدنا أن الفنون التشكيلية كانت تشمل أيضًا ما يسمى بالفنون الدقيقة، أو الحرف الفنية الزخرفية، التى ينتجها الحرفيون المهرة ويتوارثونها جيلاً بعد جيل، وهى - إلى جانب وظيفة الزينة وإشباع حاجة الإنسان للجمال والمتعة - تقوم بوظائف عملية ونفعية فى الحياة اليومية بداخل العمارة وخارجها، وبارتباطها بالأغراض الدينية، أو العادات والتقاليد الشعبية، أو بأغراض الاستخدامات الحياتية، أو لمجرد الزينة.

كما كانت الفنون التشكيلية تشمل فن العمارة، حتى أنها كانت - وماتزال - قسمًا أساسيًّا بين أقسام أكاديميات الفنون، فى العالم وفى مصر، وكان كبار فنانى عصر النهضة، فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر، من أفضل المصممين المعماريين، حيث تعتبر العمارة إبداعًا تشكيليًّا، كشكل جمالى فى الفراغ، وكوعاء يحتوى بداخله مختلف أنواع الفنون التشكيلية، من نحت وتصوير وفنون دقيقة.

فماذا كانت تسمى هذه الفنون، قبل استخدام مصطلح «الفنون التشكيلية»؟

كانت فنون الرسم والتصوير والنحت والعمارة والحفر تُعرف باسم «الفنون الجميلة»، أما الفنون الزخرفية التى تدخل فى أغراض الحياة العملية - كالأثاث والأزياء والحلى والنقوش على الأخشاب والمعادن والنسيج والزجاج وما إلى ذلك - فظلت معروفة باسم «الفنون الدقيقة أو التطبيقية»، وبداية من العام 1908 أصبح لكل نوع من النوعين فى مصر مدرسة تحمل اسمه، فأنشئت مدرسة الفنون الجميلة بدرب الجماميز (بالقرب من ميدان السيدة زينب

حاليًا). ومدرسة الفنون والصناعات الزخرفية بحى الحمزاوى (بالقرب من شارع الأزهر)، وتطورت كل منهما – بدءًا من العام 1928 – لتصبح مدرسة عليا (أو كلية بلغتنا اليوم)، وانتقلت الأولى إلى حى شبرا، ثم استقرت منذ الأربعينيات بحى الزمالك، أما الثانية فاستقرت بالجيزة بالقرب من جامعة القاهرة، وما تزال الكليتان تمارسان دوريهما حتى اليوم فى تعليم الفنون وتخريج دفعات سنوية من الدارسين، ولحق بهما العديد من الكليات بالإسكندرية والمنيا والأقصر ومدينة ٦ أكتوبر، إضافة إلى كلية التربية الفنية بالقاهرة التى أُنشئت فى الثلاثينيات من القرن الماضى، لتخريج مدرسين للفنون التشكيلية، إلى جانب المعهد العالى للتربية الفنية للمعلمات لنفس الغرض، ومنذ أواخر التسعينيات من القرن العشرين، بدأ إنشاء نوع جديد من كليات الفنون، باسم كليات التربية النوعية؛ لتحل محل مدارس ومعاهد المعلمين والمعلمات، ويضم – بجانب أقسام الفنون التشكيلية – أقسامًا لفنون الموسيقى والإعلام، بغرض تخريج مدرسين لهذه المواد بمراحل التعليم المختلفة، وانتشرت هذه الكليات فى أغلب محافظات الجمهورية.

لكن هل هناك فرق بين مصطلح الفنون الجميلة ومصطلح الفنون التشكيلية؟... أو بينهما معًا وبين مصطلح الفنون التطبيقية؟

بالنسبة للمصطلحين الأول والثانى لا يكاد يوجد فرق بينهما إلا فى نشأة كل منهما، فالأول هو التسمية الفرنسية والإيطالية[1]، والثانى هو التسمية الإنجليزية والأمريكية، وكلاهما يعنى الفنون من أجل الجمال، ولخدمة الأغراض المعنوية، وليس للأغراض النفعية، باستثناء العمارة، لما لها من مكانة تاريخية، فى احتوائها لكل الفنون وقيامها على أسس جمالية خالصة بجانب غرضها النفعى، أما الفرق بينهما وبين الفنون التطبيقية فهو واضح، لأن هدف الأخيرة يرتبط بالمنتجات الفنية التى تؤدى وظيفة نفعية، وتدخل فيها الصناعة إلى جانب الفن، لهذا يطلق عليها أحيانًا «الصناعات الزخرفية».

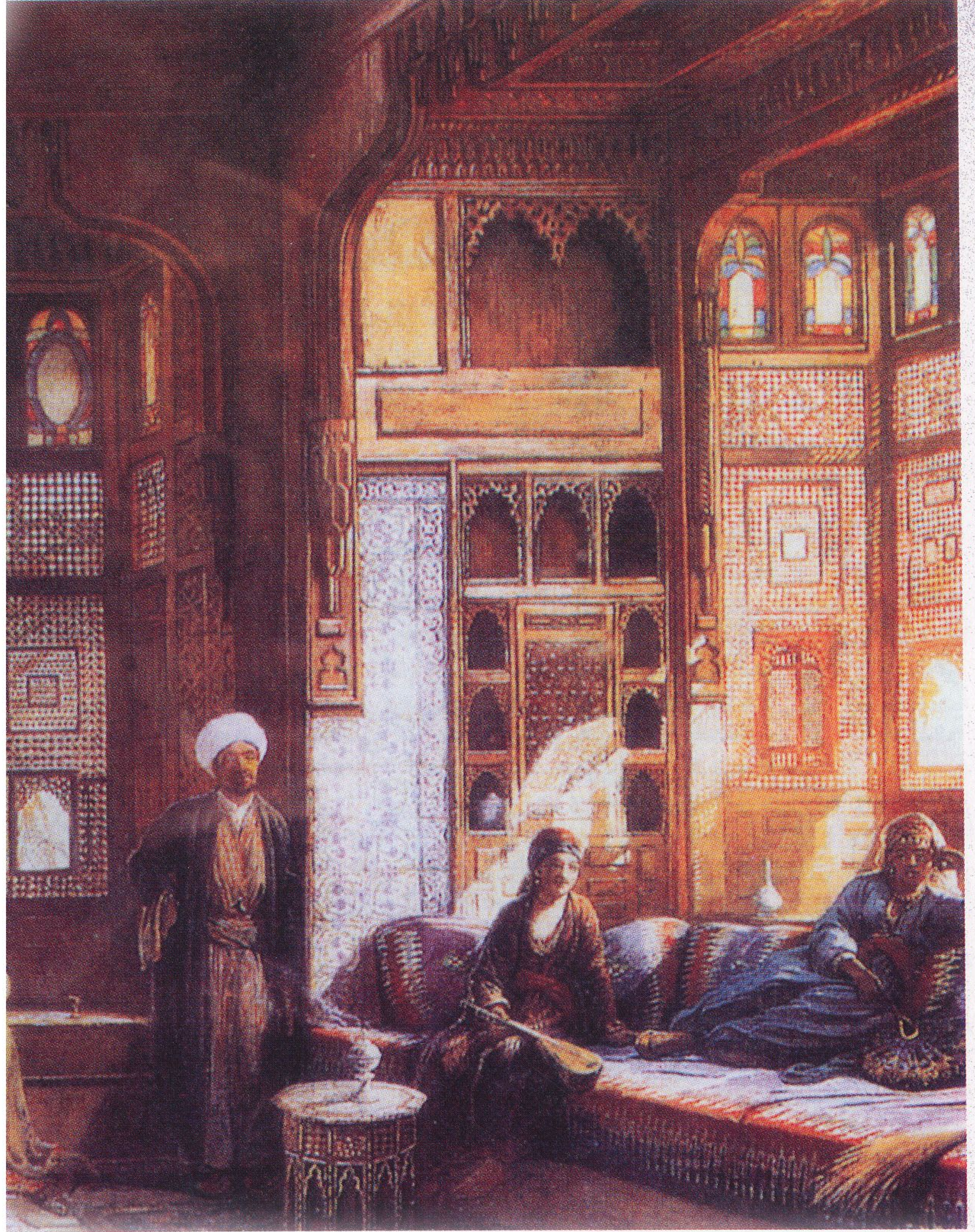
غير أن هذا التمييز القاطع بين النوعين لم يكن معروفًا أو مطلوبًا فى فنون الحضارات القديمة، مثلما رأينا فى الجزءين السابقين من هذه الموسوعة، فلم يكن الفن فى تلك الحضارات من أجل الجمال، أو للأغراض الدينية فحسب، بل كان دائمًا للدين والدنيا معًا، وعلى الرغم من وجود التخصصات المختلفة للفنانين – فى التصوير والنحت والزخرفة والفنون الدقيقة – فان الفنان كثيرًا ما كان يجمع بين أكثر من تخصص، مثلما رأينا فى الجزء الأول النحات العظيم إمحوتب هو نفسه مهندس هرم زوسر المدرج، و رأينا المهندس سننموت – الذى صمم معبد الملكة حتشبسوت – هو نفسه النحات الشهير لتماثيل المعبد وتماثيل الملكة وابنتها، وكان المعماريون فى العصور الإسلامية يتقنون فنون الزخرفة بأنواعها المختلفة، وكانت هى البديل لفنون التصوير والنحت فى الفن الاسلامى بمصر ما يقرب من ألف عام، ولا تقتصر ظاهرة الفنان الشامل، الذى يجمع بين تخصصات فنية مختلفة على الفنانين فى الحضارات التاريخية فى الشرق، بل امتدت إلى الحضارة الأوربية فى عصر النهضة كما سبق أن ذكرنا... لكن تلا ذلك عصر التخصص للفنان فى فن بعينه، مع وجود مساعدين له بمرسمه فى تخصصات مكملة لمجاله الأساسى، مثل ورش للنحت وسبك التماثيل، وحفر أو تلوين الزخارف والمشخصات فى الحجر والخشب، أو نقشها على

(1) وينتمى الفن فى هذين البلدين إلى ما يسمى بالثقافة اللاتينية.

أعمال فنية، تدخل في الأثاث والأدوات التي يحتاجها الإنسان في حياته، بحس جمالي ورؤية تشكيلية، تعادل ما تتضمنه فنون التصوير والنحت من قيم فنية رفيعة المستوى، واستمرت المدرسة حتى الثلاثينيات، وامتد تأثيرها إلى دول أوربية عديدة، وشارك بالتدريس فيها كبار الفنانين الأوربيين.

إلا أن مؤرخي الفن الغربيين دأبوا على تسمية الفنون الدقيقة، في الحضارات الشرقية، بالفنون الصغرى، وذلك تقليلاً من شأنها بالنسبة للفنون الجميلة، على أساس أنه يغلب عليها الطابع التقليدي المتوارث عبر العصور، وأنه يقل فيها عنصر الابتكار والتميز الشخصي للحرفي بأسلوب خاص به، مقارنة بالمصورين والنحاتين، وفي ذلك ظلم كبير لها في الحقيقة، لأن فلسفة الفنون في الحضارة الإسلامية تختلف عنها في الحضارة الأوربية، من حيث الغاية من الفن، والمثالية التي يقوم عليها، والموقف من النحت ومن تصوير الأشخاص.

وقد انتبهت كلية التربية الفنية بالقاهرة إلى خطورة هذه القطيعة بين الفنون الجميلة والفنون الدقيقة، فوضعت مناهجها التربوية على أساس الربط بين الجانبين، حسب منهج الباوهاوس، واعتبرت الفنون الدقيقة، بخاماتها المختلفة وتقنياتها المتوارثة مجالاً للتشكيل الفني الحر بخامات البيئة، وللابتكار خارج الأنماط التقليدية المعتادة، ويمكن من خلال هذه التشكيلات: الحصول على أعمال فنية تتجاوز فن



▲ لوحة للفنان المستشرق فرانك ديلون - القرن ١٩
القاعة وحريم الشيخ السادات - ألوان مائية.

المعادن والزجاج والكريستال، أو طبعها على الورق... وما إلى ذلك من الفنون الدقيقة، ثم أخذت المسافة تتسع، في العصور التالية، رويدًا رويدًا بين الفنون الجميلة والفنون الدقيقة، حتى بلغت حد القطيعة بينهما في القرن العشرين، واتجه كل منهما في طريق، فلا يلتقيان إلا نادرًا.

ومن بين مرات اللقاء بينهما: تأسيس مدرسة «الباوهاوس» في ألمانيا عام 1919 برئاسة المعماري والترجروبيس، وهي عبارة عن مدرسة لتصميم

اللوحة والتمثال بالمفهوم الأكاديمى، وتغدو قادرة على إشباع الغرضين: الجمالى والنفعى معًا، بأسلوب يتواءم مع الحياة العصرية، ولأن كلية التربية الفنية لا تستهدف تخريج فنانين، بقدر ما تستهدف تخريج أساتذة لتدريس التربية الفنية فى المدارس بمراحلها المختلفة، فقد قامت مناهجها على تأهيل الخريج لتدريب التلاميذ على إبداع أعمال فنية، بوسائط وأشكال غير نمطية، سواء كانت مستوحاة من التراث أو من الخيال.

فلسفة الفن بين أوروبا والشرق

وإذا كانت فلسفة الفن الأوربى قد نبعت من الفلسفة اليونانية والرومانية القديمة، واستمدت من تلك العصور نموذجها الأمثل فى الفن، الذى يقوم على تجسيد الجسم الانسانى بمقاييسه المثالية، واتخاذ العرى وسيلة لإبراز نسبه الجمالية التى تحاكى الطبيعة، على اعتبار أن الإنسان هو محور الكون ومحركه، وأنه المثل الأعلى للكمال والجمال، فإن فلسفة الفن الاسلامى تنبع من العقيدة، التى تقوم على التوحيد المطلق لله سبحانه (الواحد الأحد) وعلى انتشار نوره فى كل الوجود، وهو يهدى بنوره من يشاء، وعلى أنه خلق المخلوقات جميعًا لذكره والتسبيح بحمده، ومن هنا أصبح الفن جزءًا من منظومة التسبيح لله وذكره، ووسيلة لإظهار تواضع الإنسان أمام ملكوت الله، ولسمو النفس عن الشهوات الحسية للغرائز، والارتفاع بها نحو قيم روحية مجردة، لذلك كان التجريد الهندسى هو طريق الفن لتحقيق تلك الغاية، وليس التجسيد المادى للأشخاص، خاصة وأن ذلك التجسيد كان يرتبط بعبادة الأصنام قبل الإسلام، فاستقر فى نفوس المسلمين نوع من النفور منه، رسخته بعض الأحاديث الشريفة عن الرسول (ﷺ) لأنه يعيد إلى الأذهان فكرة عبادة الأوثان، وهكذا تركزت قريحة الإبداع فى الفن الاسلامى على الزخارف المجردة، سواء كانت هندسية أو نباتية وعلى التحوير المتعمد لأشكال الطبيعة (أنظر الجزء الثانى من الموسوعة).... وكست نماذجها كل الفراغات المسطحة والمجسمة داخل العمارة وخارجها، من الأرض إلى السقف، ومن الجدران إلى النوافذ والشرفات، ومن الأثاث إلى المفروشات والستائر، ومن أوانى الطعام والشراب إلى أدوات الزينة، ومن وسائل العبادة والذكر إلى وسائل المتعة والطرب، ذلك لأن الإسلام دين ودنيا، وقد حبب الله إلى عباده زينة الحياة وزخرفها، إلى جانب قيم الزهد فى متع الحواس...



▲ زخارف الطبق النجمى من الخشب المطعم بالصدف والعاج على إحدى قطع الأثاث فى مصر..

بهذا امتدت أغراض الفن من دور العبادة إلى دور الدرس والأسبلة، ومن عمائر البيوت إلى عمائر الأضرحة، ومن وسائل المعيشة إلى كل ما يتحلى به الإنسان، ومن كتب العلوم إلى كتب الأدب والعجائب، بل امتدت لمسة الفن الجميل الى مساقى الحيوانات وشواهد القبور... لأن الله جميل يحب الجمال، والجمال هبته إلى الوجود وحق لكل خلقه.

ومع ذلك، فإن الفن الإسلامى بمصر لم يخلُ تمامًا من فنون التصوير والنحت، فلدينا أعمال رائعة منهما، خاصة فى العصر الفاطمى، وجزئيًا فى العصر المملوكى، وتركز التصوير - أكثر -فى رسوم المخطوطات ورسوم الخزف، وقد تعرفنا على كثير من نماذج هذه الفنون فى الجزء الثانى من الموسوعة، كما أشرنا إلى وجود التصوير الجدارى للأشخاص، بأساليب التجسيم الاسطوانى بالظل والنور، والمنظور الهندسى ثلاثى الأبعاد، إلى حد إجراء المسابقات التنافسية بين الفنانين فيها، خاصة فى حمامات القصور وجدران المستشفيات، حسبما أفاد المؤرخون، لكن هدمها جميعًا حرمنا من التعرف الدقيق على أساليبها الفنية، غير أننا استطعنا الاحتفاظ بنماذج نادرة ورائعة من فن التصوير المصرى فى العصور الإسلامية، من خلال الرسوم فوق قطع الخزف، وهى مما يقتنيه متحف الفن الاسلامى بالقاهرة وغيره من المتاحف الدولية، ولا شك أنها كفيلة بإثبات أن فن الخزف، وما فى مستواه من فنون دقيقة لا يمكن اعتباره - بأى حال - من الفنون الصغرى.

إذن.. فإن ما يعتبره المؤرخون المنحازون للحضارة الغربية فنونًا صغرى، هى فى منظور الحضارة الإسلامية فنون كبرى، بل إن المنظور الفلسفى للحضارة الإسلامية، جعل من فنون النحت والتصوير فنونًا صغرى، لأنها تتعلق بالجانب الحسى، الذى يخاطب الغرائز ولا يتسامى بالمشاعر الروحية إلى جوهر العقيدة، كما تفعل الفنون الزخرفية، هذا بالرغم من وجود المهارات التصويرية والنحتية العالية للفنان المصرى المسلم، فى تصوير المشخصات المجسمة، لكنها انزوت فى مكانة ثانوية، فيما اتخذت مثيلاتها - فى الحضارة المسيحية الغربية، ثم حضارة عصر النهضة الأوربية بأوربا - مكان الصدارة، ومن هذا المنظور كُتِب تاريخ الفن فى أوربا والعالم وهو ينظر إلى الفن الزخرفى الإسلامى بمصر نظرة أدنى، مقارنة بالفن الأوربى.

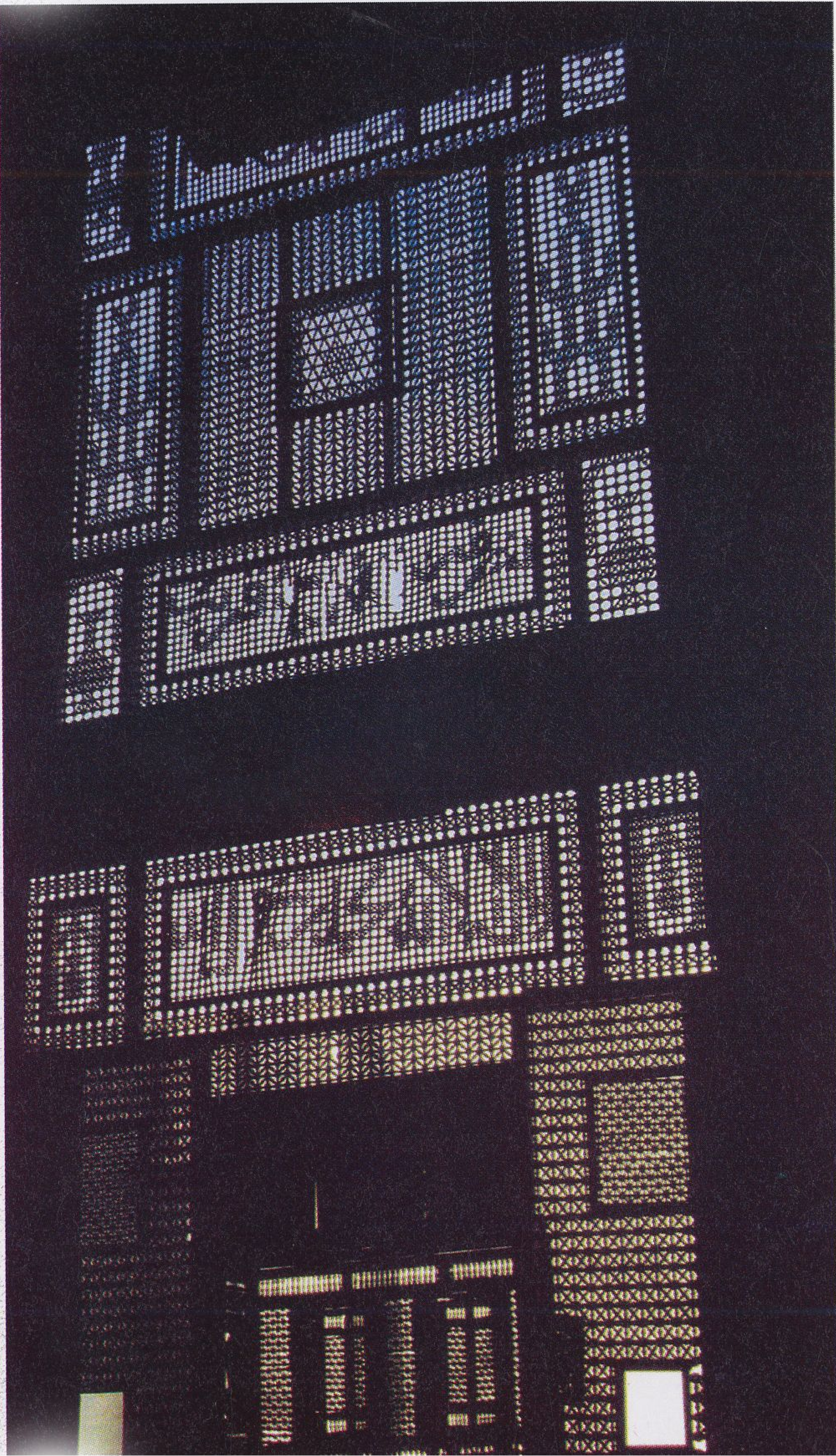


▲ «مقامات الحريرى» أبو زيد يساعد الحارث على استعادة بعيره المسروق - لرسام مصرى (1337م) مقاس 13.5 × 17سم.

الفن تحت الحكم التركى

إن ما ذكرناه آنفًا قد يكون كافيًا فقط للتدليل على وجود نهضة تشكيلية تجمع بين الفنون الجميلة والفنون الدقيقة، حتى انتهاء دولة المماليك ودخول السلطان سليم الأول إلى مصر عام 1517، أما الفترة بين ذلك التاريخ وبين إنشاء مدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة عام 1908 فقد شهدت ذبول شعلة النهضة وانطفاءها، فى ظل الحكم التركى (العثمانى)، الذى لم يكن يعنيه إلا نهب ثروات البلاد، بل ونهب العقول والأيدى الماهرة، من حرفييها وبنائيها ومهندسيها ورواد فنونها فى كل المجالات، من أحفاد أولئك الذين شيدوا تراثها الفنى العظيم على امتداد العصور السابقة، ذلك أن السلطان سليم الأول انتزع الآلاف منهم من ديارهم وورشهم عنوة، وشحنهم فى المراكب - مثل أسرى الحرب - إلى الآستانة فى تركيا ليقوموا هناك بتشييد نهضة عمرانية تشبه ما رآه فى مصر، مشتملة على كافة فنون العمارة والزخرفة فى الأحجار والرخام والأخشاب والمعادن والزجاج والخزف والنسيج وغيرها، ولأنهم اختيروا جميعًا من أمهر «الأسطوات» فى كل مجال، فقد تركوا وراءهم فراغاً كبيرًا، إلى الحد الذى جعل المؤرخ الشهير لذلك العصر «محمد بن إياس» يقول: إن غيابهم أدى إلى خراب خمسين حرفة فى مصر !

ولا يعنى ذلك أن فترة حكم الأتراك، التى استمرت حتى دخول الحملة الفرنسية إلى مصر عام 1798، كانت فترة موت نهائى للفنون المعمارية والدقيقة، بدليل مئات الآثار المعمارية وآلاف القطع من المنتجات الفنية، التى ما تزال قائمة فى أحيائنا القديمة، أو فى متحف الفن الاسلامى وغيره من متاحف العالم من نتاج هذه الفترة، ذلك أن الجرح المصرى سرعان ما التأم، بعد اقتطاع جيل أو أكثر من كبار المبدعين فيه، فخرج من عباءتهم جيل جديد، واصل البناء على طريقهم، مستفيدا من رغبة الحكام الأتراك فى بناء قصورهم ومساجدهم وأسبلتهم، التى حاولوا بها إثبات تدينهم، والتدليل على أنهم لا يقلون عن المماليك - الذى قضوا عليهم - حبًّا لأعمال الخير، وربما كان الأقرب للتصديق: أن دافعهم هو إثبات أنهم لا يقلون عن المماليك عزًّا ولا جاها...



▲ مشربية تغطى واجهة على امتداد طابقين بمنزل الهراوى بالأزهر وتشكل وحدات الخرط الخشبى فى كل من جزءيها رسومًا لمآذن وزهريات، وكتابات: نصر من الله وفتح قريب، لا إله إلا الله محمد رسول الله.

لكن جذوة الإبداع التى تميز بها عصر أسلاف الفنانين المصريين، كانت قد خفتت وحل محلها نوع من «الدندشة» المبالغ فيها، والمصنوعة على الذوق التركى، وهى التى يقابلها فى الفن الأوربى طراز «الروكوكو» الذى أعقب فن عصر النهضة، ذلك الطراز الفقير إلى العظمة والشموخ، فيعوضهما بالإسراف فى الحليات المظهرية شأن محدثى النعمة، وهذا ما نلاحظه فى آثار العمارة والفنون فى مصر آنذاك، إنها تنم عن ذوق طبقة جديدة تتمتع بالثراء المنهوب من حقوق المصريين، لكنها لا تتمتع بروح المهابة والسمو، ولا تملك القوة القادرة على التذكير بجلال الخالق، وبتضاؤل الإنسان فى رحابه، على النحو الذى نشعر به فى مسجد كمسجد السلطان حسن أو قبة الناصر قلاوون أو مجموعة السلطان الغورى المعمارية (المسجد والمدرسة والضريح والسبيل والوكالة) ولا حتى قصر الأمير بشتاك بشارع المعز...

لذلك نجد أن تميزهم الأساسى كان فى بناء القصور على الطريقة المملوكية، وإحاطتها بجو من السرية والغموض، لما عرف به الأتراك من تحفظ شديد بالنسبة «للحريم» وعدم اختلاطهم بالمصريين، حيث لا حياة لهن خارج القصر... مما استدعى إقامة المشربيات التى تطل على فنائه الداخلى وحدائقه وليس على الشارع، ولهذا أيضا كثر استخدام السواتر الخشبية المشكلة بوحدات الخرط الخشبى، واستخدام نوافذ الزجاج الملون المعشق بالجص، ومن أجل إضفاء أكبر قدر من الزينة داخل القصر - تعويضًا لساكنيه عن متعة الحياة خارجه - لجأ المزخرفون إلى تغطية كل جزء فيه بالزخارف الكثيفة، بداية من

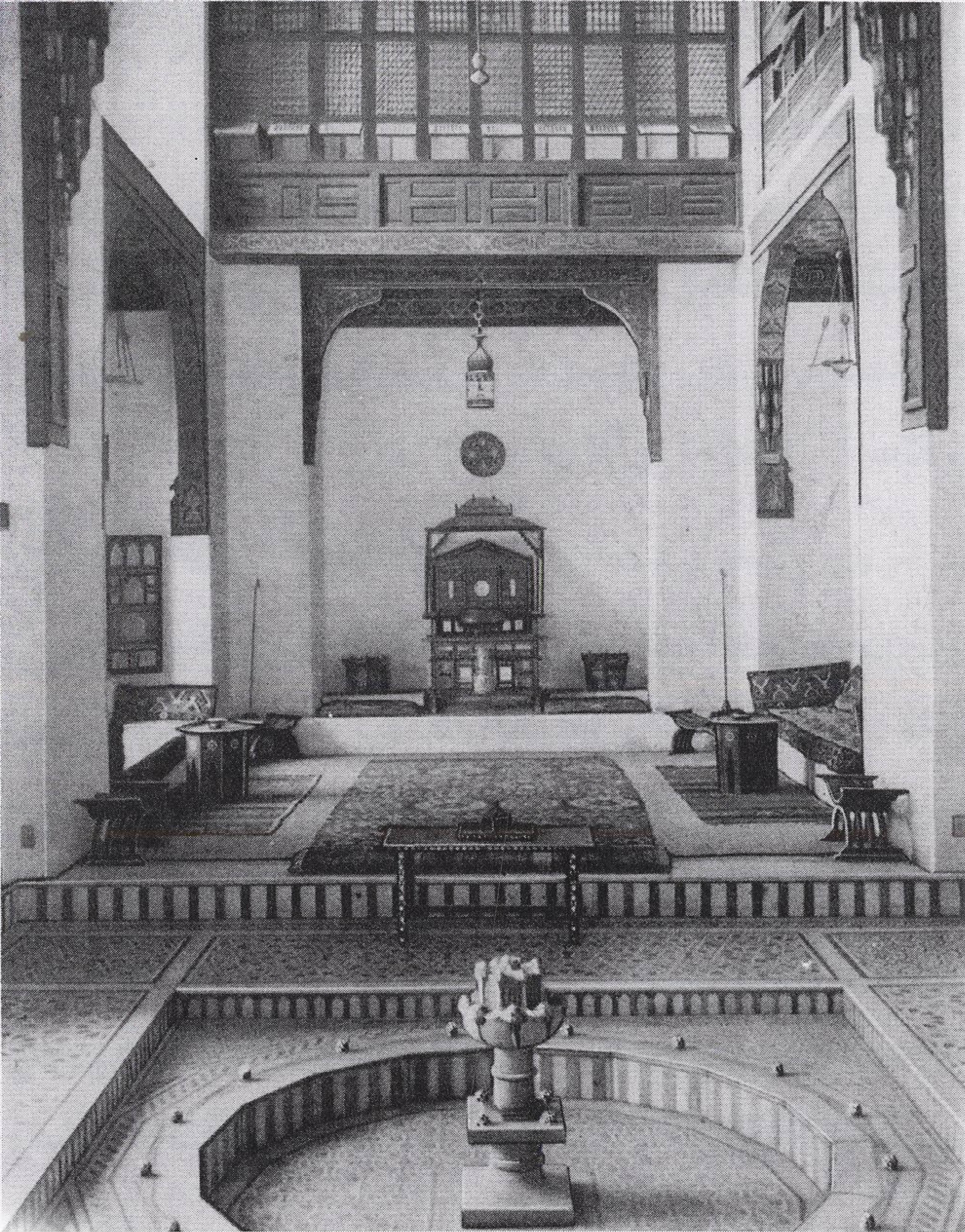


▲ الفناء الداخلى لبيت السحيمى بحى الجمالية، تطل على حديقته مشربيات القاعات العلوية والمقعد الصيفى - (القرن 17).



الأرضيات، التى كسيت بوحدات الفسيفساء الملونة حول فسقية الماء بهدف ترطيب الجو برذاذها داخل قاعة «الحراملك»، وهى تكون عادة فى الأدوار العليا من القصر وتقام بها أمسيات السمر والغناء والرقص الشرقى، كما كسيت جدرانها وأسقفها بكل أنواع التشكيلات الزخرفية، بوحدات هندسية ونباتية ملونة ومذهبة فوق الأخشاب، أو بواسطة قطع الرخام الكبيرة ذات الألوان والحشوات الزخرفية المتعددة، ودليت من الأسقف ثريات بللورية ذات أذرع أخطبوطية، تنتهى بقناديل ومصابيح عنقودية، وزودت القاعة بدواليب حائطية تعلوها (خوارنقات)[1] وفى أسفلها مدافىء رخامية بنفس تشكيلات الأقواس والحليات الزخرفية، كما تستطيع النساء النظر من خلال نوافذ سرية بهذا الجناح، إلى قاعة الرجال «السلاملك» بالدور الأرضى، وهى شبيهة بقاعة الحراملك فى اتساعها وزينتها، وإن تميزت عنها بتقسيمها إلى ثلاثة إيوانات منفصلة تتوسطها «دور قاعة»[2] تقام فيها فسقية رخامية بديعة الزخرفة، وينبعث منها صوت خرير الماء فى رقة وعذوبة، ويتوسط جدران القاعة أفقيًا شريط خشبى يحيط بكل جوانبها، كتبت عليه - بخط الثلث الجميل - أبيات الشعر، التى تحمل معانى المتعة والطرب والإقبال على الحياة والترحيب بالزوار، أو معانى الحكمة والدعاء لله. وكان أجمل ما بقى من هذه القصور هو قصر المسافرخانة بحى الجمالية، قبل أن ينهار بكامله إثر حريق غامض أواخر التسعينيات.

لكن من الملاحظ على أغلب القصور التركية.. افتقارها إلى تصميم معمارى مسبق - بعكس العمارة فى العصر المملوكى - حيث يبدو كل منها وكأنه يتكون



▲ قاعة الاستقبال (السلاملك) ببيت الكريتلية بجوار جامع ابن طولون، ونراها مقامة على عدة مستويات وتتصدرها نافورة محاطة بزخارف الفسيفساء (القرن 18).

من عدة مبانٍ منفصلة / متصلة، ولعل السبب يعود إلى أنها - فى الغالب - أقيمت على فترات زمنية متباعدة، بما استدعى تزويد المبنى الأصلى بأجنحة جديدة وزوائد معمارية ذات طرز مختلفة، فلا يبدو فى النهاية ذا تصميم هندسى متجانس ووحدة منسجمة. وقد يرجع ذلك أيضًا إلى تقادم الزمن وتتابع أجيال الأسرة التى تقيم فيه، أو قد يرجع إلى تعدد مرات بيعه من مالك إلى آخر، وقيام كل من هؤلاء بعمل توسعات معمارية لاستيعاب الزيادة السكانية به والأغراض المطلوبة منه، ومن النماذج الباقية لدينا بحالة جيدة من هذه القصور والبيوت التركية: بيت السحيمى بحى

(1) الخوارنقات هى صف من التجويفات عند قمة الدولاب لها أقواس وقوائم خشبية مزخرفة.
(2) الدور قاعة فسيحة منخفضة المستوى فى وسط القاعة عن الإيوانات المحيطة بها.

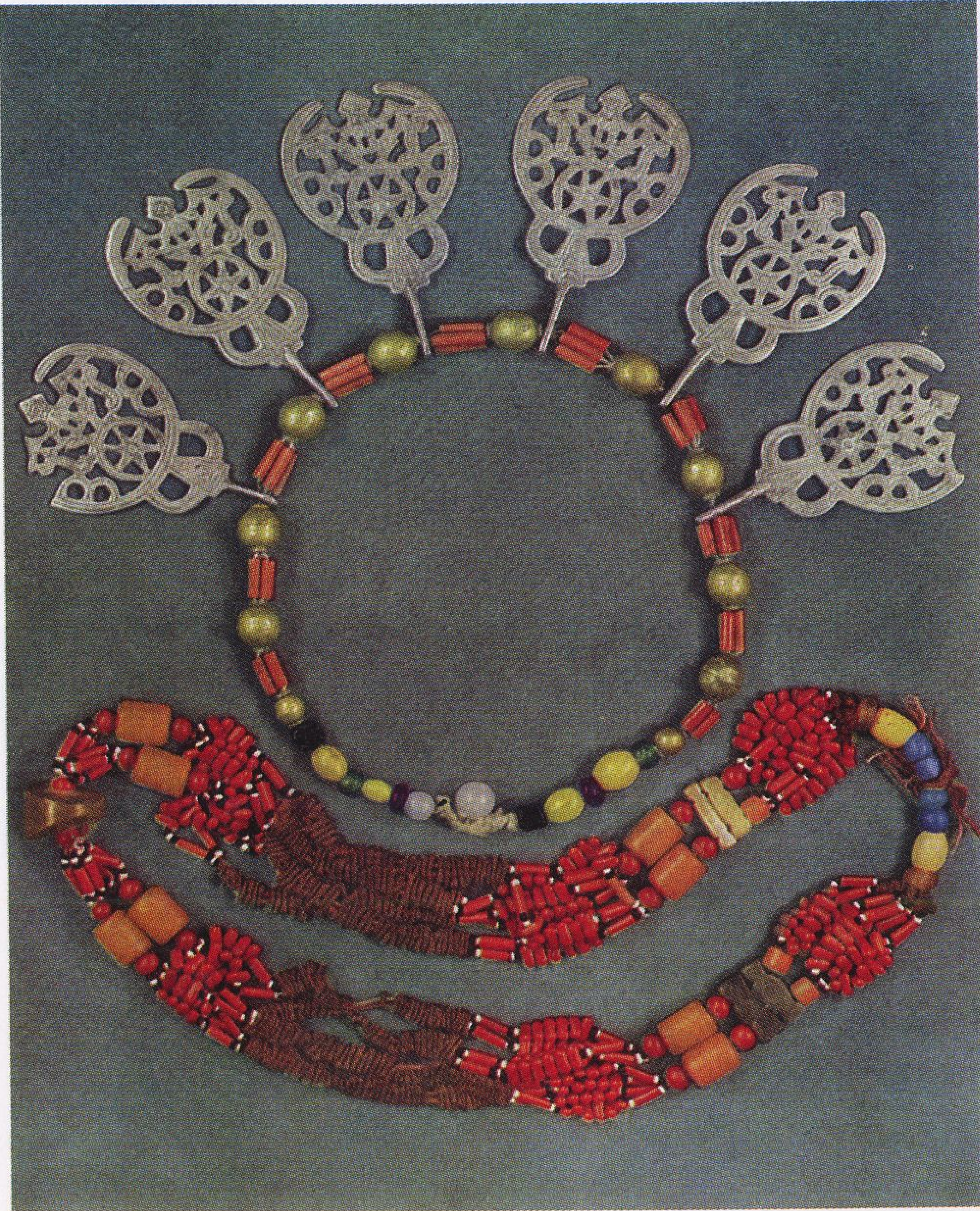
الجمالية، ومنزل الهراوى ومنزل زينب خاتون بحى الأزهر، وبيت الكريتلية بحى الخليفة بجوار مسجد ابن طولون، وقد اهتمت وزارة الثقافة بترميمها وفتحها أمام الجمهور لزيارتها وحضور بعض الأنشطة الثقافية فيها.

الفنـــون الشعبيـــة

وبالتوازى مع الفنون الزخرفية المعقدة داخل العمارة المرتبطة بطبقة الحكام وكبار التجار، فإن الفنون الشعبية الدقيقة استمرت فى مسار مستقل، بأساليب بسيطة وتلقائية وبخامات البيئة الطبيعية بين المدينة والريف... ففى شوارع وحوارى الأحياء الشعبية بالمدن انتعشت مشغولات الحلى الفضية الشعبية ومشغولات النقش والطرْق على الصوانى والأوانى النحاسية، ومشغولات الخيامية لإقامة السرادقات فى المناسبات المختلفة، والمشغولات الخشبية المطعمة بالصدف والعاج، أو النحاسية المكفتة بالفضة، والمسابح والعقود المخروطة من الأحجار الكريمة، والقناديل والمشكاوات والقوارير الزجاجية المشكلة بالنفخ اليدوى... وفى المقابل استمرت فنون دقيقة من نوع آخر على امتداد الريف المصرى، معتمدة على الخامات الزراعية، للحصول على تكوينات فنية بديعة، مثل منسوجات الصوف والحرير والقطن والكتان، ومنتجات الفخار والخزف، ومنتجات خوص وجريد و ألياف النخيل، ومنتجات البوص أو السمار لعمل الحصير المزخرف أو العادى، ومنتجات نبات الحناء لعمل الأقفاص والمشنات... وكل تلك المنتجات تحمل تعبيرات



▲ عقد من الخرز من سيناء.



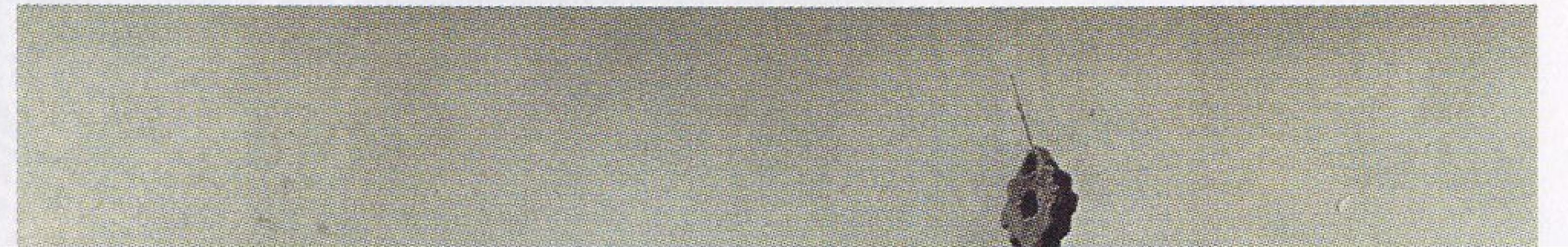
▲ الوحدات الفضية والزجاجية فى صنع العقود اليدوية فى سيناء.

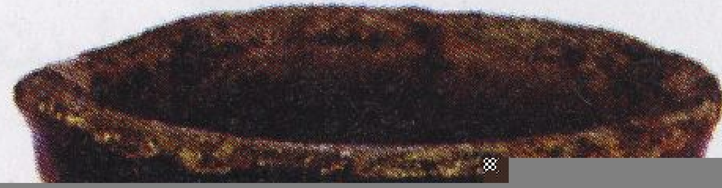


فلكلورية برسوم فطرية يمثل الكثير منها رموزا تتصل بالمعتقدات والأساطير والعادات والتقاليد، التى تعبر عن القيم الثقافية المتوارثة للشعب، بعيدا عن حكامه ومستغليه.

كما استمرت فنون شعبية أخرى، مثل العمارة الطينية، ذات القباب وأبراج الحمام والزخارف والحِليات الرقيقة، ومثل رسوم الوشم فوق الجلد، ورسوم الملاحم والسير والبطولات الشعبية التى تباع فى الأسواق الريفية، ورسوم الفلاحين على واجهات بيوتهم الطينية، وهى تصور مناسبات الحج إلى بيت الله، أو تعبر عن الخصوبة والنماء والعبادة والزواج، مستخدمه رموزها من النخيل والأشجار، والطيور والأسماك، والجمل والهودج، والكعبة المشرفة والمسجد الحرام، والسفينة والطائرة، والفارس فوق حصانه والأسد حاملا سيفه، والعروس فى زينتها؛ والوردة فى زهريتها... كما استعانت تلك التعبيرات الفنية برموز تمنع الحسد والشر، وتعلق فوق الأبواب وواجهات البيوت، مثل التمساح المحنط، والسمكة المنتفخة، وعين الحسود، وخمسة وخميسة «الكف»، وكلمات الدعاء، والآيات القرآنية... إلخ.

ومن المعروف أن الفنون الشعبية عامة ليس لها فنان معروف، لأنها فنون جماعية، بعكس الفنون الجميلة التى نعرف لكل عمل اسم صاحبه، ومن المعروف كذلك أن السمة الفريدة هى أساس الفن... **فهل يسمح لنا ذلك بأن نضع الفنون الشعبية فى مستوى الفنون التشكيلية الحديثة؟... أم ينبغى أن نراها كمجرد تعبيرات بدائية وفطرية لا ترقى إلى مستوى الفنون الرفيعة؟**





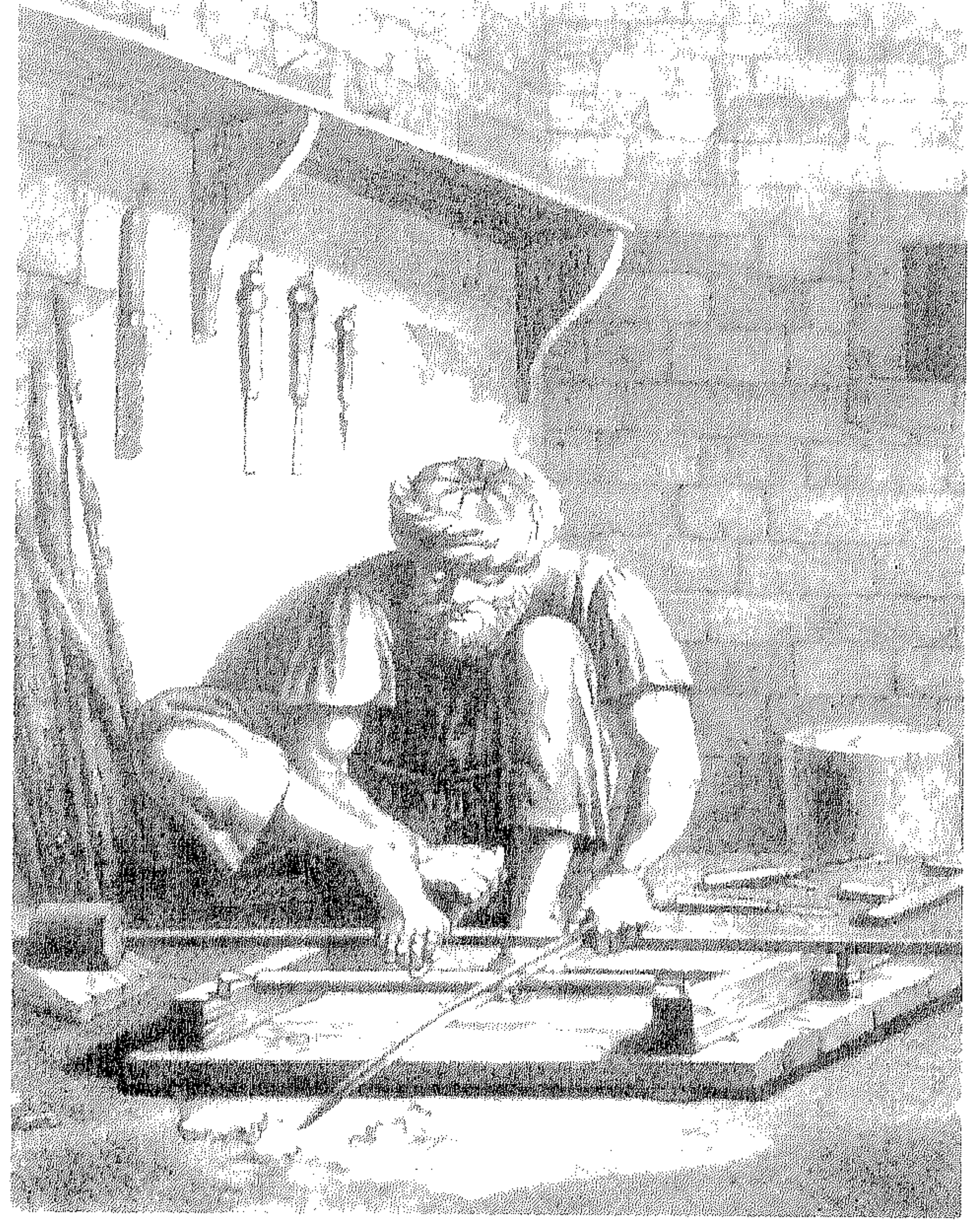
إن الصفة الجماعية للفن لا تتناقض مع الحداثة أو الرفعة، بل كثيرا ما نجد فيها من العمق والإبداع ما يسبق أعمال بعض الفنانين المشهورين، وسوف نرى فى فصول لاحقة أثر الفنون الأفريقية البدائية والفنون الشرقية الزخرفية على إبداعات أشهر فنانى القرنين التاسع عشر والعشرين، ولا ننس أن الأهداف الجوهرية للفنون - سواء كانت جماعية أو فردية - واحدة: وهى التعبير عن القيم الإنسانية السامية، وإثارة الخيال والدهشة، واكتشاف معنى الجمال فى الأشياء العادية، و إمتاع الحواس وتهذيب النفوس.

إن الفن احتياج إنسانى تخلقه الشعوب لإشباع حاجتها من الجمال والمتعة والمنفعة، وللتعبير عن أفراحها و أمانيها ومخاوفها، ولتسجيل أساطيرها وملاحمها... فى مقابل الفن الرسمى الذى ترعاه وتوجهه مؤسسات الحكم أو الدين أو التجار أو الطبقات الغنية، ولا يوجد شعب يعيش بغير فن من إبداعه، ومهما كان بسيطا أو بدائيا، فإنه صادق وأصيل وحامل لملامح هذا الشعب، فما بالنا بالشعب المصرى، الذى يحمل تاريخا من إبداع الفنون الخالدة يمتد آلاف السنين!... هل يمكن أن تخلو حياته من الفن حتى فى ظل الاحتلال الأجنبى؟... إن ما ذكرناه هو الرد على هذا السؤال... فبالرغم من قرون الظلام تحت نِير الحكم العثمانى وسلطة الاستعمار الفرنسى والبريطانى وقهر الإقطاع، استطاع الشعب إبداع نماذجه الفطرية الصادقة من الفن، فى الوقت الذى كان لقصور الحكام والإقطاعيين فنها الخاص، حتى و إن استعان أصحابها لإنجازه بفنانين أوربيين، مثلما حدث ابتداء من عصر الوالى محمد على باشا منذ أوائل القرن التاسع عشر وحتى أوائل القرن العشرين.

الفن فى عصر أسرة محمد على

لقد استعان محمد على، ثم أبناؤه الذين توالوا على عرش مصر من بعده حتى الخديوى إسماعيل والخديوى توفيق فى أواخر القرن التاسع عشر، بمصورين ونحاتين ومعماريين من فرنسا وتركيا وإيطاليا، لتشييد قصورهم وتخليد صورهم وصنع تماثيلهم ورسم المناظر لتزيين قصورهم، بنفس الأساليب الأوربية السائدة خلال ذلك القرن، وهى تختلف تماما عن أساليب الفن المصرى عبر حضاراته المتعاقبة، ولم يكن للشعب شأن بها، لأنه - ببساطة - لم يكن يشاهدها، إلا ما ظهر له منها فى شكل قصور وقلاع، تبدو له من بعيد مليئة بالرهبة والغموض، ولم يكن من حقه الاقتراب منها، إذ كان بينه وبينها أسوار وحراس، وكان الفنانون الأجانب يعيشون فى أحياء و أماكن خاصة بهم، ولا يختلطون بأبناء الشعب، حيث تفصل بين الطرفين حواجز اللغة والثقافة والذوق، ولم يفعل هؤلاء

(1) إيميه أزار - التصوير الحديث فى مصر - المجلس الأعلى للثقافة صـ19.



▲ رسم لأحد فنانى الحملة الفرنسية على مصر لعامل الخرط الخشبى باستخدام القدم والقوس.

الفنانون أمثال: راللى، وماشار، وشارتران، وبوجدانوف، وجولين، ودوبريه، ولانجيه، وبيرون، وفورتسيللا، مثلما فعل أسلافهم من الفنانين الفرنسيين الذين جاءوا بصحبة نابليون بونابرت فى حملته على مصر عام 1798، مثل ريجو، ودينوى، ودى تيرتر، وراجو... حين أقاموا فى بيت السنارى بالسيدة زينب ومعهم علماء الحملة الفرنسية، الذين جاءوا يدرسون التاريخ الحضارى وملامح المجتمع المصرى، ويسجلون عاداته وتقاليده وفنونه وآدابه، وكل شئ يريد المستعمر أن يعرفه عنه، واستطاع الفنانون أن يجتذبوا نماذج من الشعب، بعلمائه وتجاره ومؤرخيه، بل وأبنائه العاديين، وأن يشرحوا لهم ما يفعلون، وعرضوا عليهم الصور التى رسموها، فانبهروا بها، بل وخافوا منها – أحيانا – حينما وجدوا أنها صورة طبق الأصل من الطبيعة، حتى يكاد أشخاصها يخرجون من اللوحة (على حد تعبير الشيخ عبد الرحمن الجبرتى المؤرخ لتلك الفترة حين زار مرسم الفنانين يوما)... وتلك كانت المرة الأولى التى يلتقى فيها المواطن المصرى بهذا الأسلوب التسجيلى فى التصوير، ونظرا لأن الحملة الفرنسية لم تمكث بمصر إلا أقل من ثلاث سنوات، فان التفاعل الجمالى لم يكتمل بين ذلك الفن الجديد وبين الشعب.

وكانت أول مرة يقام فيها معرض للفن التشكيلى بمصر عام 1891، وسمى «صالون الفن»، وأقيم بمبادرة من الفنان الفرنسى المقيم فى القاهرة راللى، وكان ذلك فى المسرح الخديوى، لذا قام بافتتاحه الخديوى عباس حلمى، ثم انتظمت إقامته بصفة سنوية حتى عام 1897، مكونا ما يسمى «المنتدى الفنى» للأرستقراطية، وكان يشرف عليه ويرعاه «آيات باشا» أكبر أبناء الخديوى، وكان هذا الصالون السنوى هو الحدث الفنى الوحيد المعروف فى تلك الحقبة، ولا نجد بين المشاركين فى دورات الصالون أى اسم مصرى[1].

ولم تكن الفرصة متاحة أمام الجمهور المصرى العادى لمشاهدة تلك المعارض لأنها كانت تقام بأماكن الحكام والأرستقراطية، مثل المسرح الخديوى (دار الأوبرا) ونادى الأتوموبيل، ولذلك لم تساعد فى ظهور مواهب فنية من أبناء الشعب، يمكنها أن تتعلم من هذه الأساليب الأوربية.

(1) المرجع السابق – صـ19.

مدرسة الفنون الجميلة

لكن تلك الأساليب فرضت فرضا - بعد حوالى عشر سنوات من توقف صالون الفن - على أصحاب المواهب من الطلبة المصريين، حين أنشأ الأمير يوسف كمال أول مدرسة للفنون الجميلة عام 1908، متأثرا بحصول مصور تركى على الميدالية الذهبية لمعرض باريس وشراء متحف لوكسمبورج لوحة له فى أوائل القرن العشرين، وكان منهج الدراسة هو نفس المنهج الذى تعمل به أكاديميات الفن فى أوربا عامة، لذا أطلق عليه الأسلوب الأكاديمى، ويحقق ذلك المنهج هدف الأمير من إنشاء المدرسة، والذى يدخل فى إطار الهدف العام للطبقة الحاكمة فى مصر منذ عهد الخديوى إسماعيل، وهو أن تصبح مصر قطعة من أوربا، وذلك بغير إدراك لعشرات الفوارق والخطوات التى كان ينبغى اجتيازها قبل الوصول إلى هذا الهدف، كما أن أساتذة المدرسة من الفنانين الأوربيين لم يدركوا أيضا الفارق بين فلسفة الفن فى كل من أوربا ومصر على النحو الذى سبق أن أوضحناه.

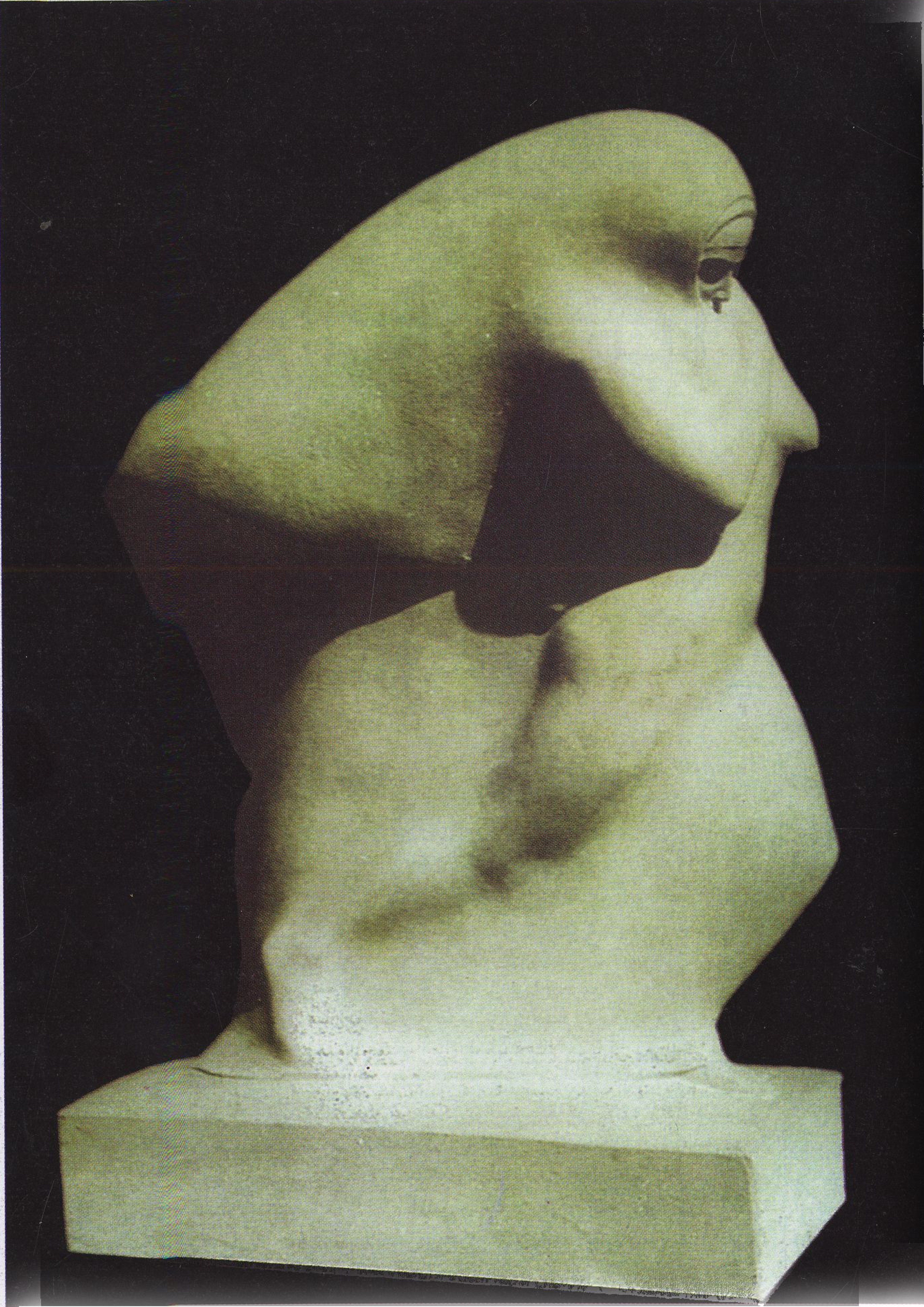
ومنذ ذلك اليوم وضع حجر الأساس للفن المصرى الحديث، وتم صبه فى القالب الأوربى، الذى ما يزال مستمرا حتى اليوم، وهذا هو السبب فى الفجوة العميقة المزمنة بين الفن التشكيلى والمجتمع، لأنه نشأ منفصلا عن ذوق هذا المجتمع وحاجاته من الفن، باتخاذ موضوعات للأعمال الأكاديمية لم يفهم الجمهور مبررا لها، مثل رسم الطبيعة الصامتة بوضع مجموعة من الأوانى أو الفواكه أو الزهور أو أدوات المنزل فى وضع ساكن مع تثبيت ستارة خلفها، أو رسم «الموديل العارى» الذى هو فى الأساس مادة منهجية لدراسة نسب التشريح وأسس البناء الفنى للجسم وليس هدفا فى حد ذاته، أو رسم الشخص متجمدا فى وضع ثابت، ووجهه لا يحمل أى تعبير، وفقا للقواعد الأكاديمية فى دراسة مادة «البورتريه» قبل أن يوظفها الدارس لبلوغ رؤية فنية أو تعبير إنسانى معين....

وتلك هى الموضوعات التى ظهرت خلال أول معرض يقيمه خريجو الدفعة الأولى لمدرسة الفنون الجميلة عام 1911، لذلك دخله الجمهور فى حذر وصدم بما رأى فخرج ولم يعد، معتبرا أن الأمر لا يعنيه !

لكن أيا كان رأينا فى دوافع إنشاء هذه المدرسة بالنسبة للأمير، وأيا كان منهج التدريس والقائمين على تطبيقه من الأساتذة الأوربيين، الذين فاتهم قطار الحداثة الفنية فى أوربا نفسها منذ نصف قرن



▲ ذات الرداء الأصفر - ألوان زيتية للفنان أحمد صبرى 1938 .



▲ رياح الخماسين للمثال محمود مختار – رخام.

عند ذلك التاريخ، فإن الحقيقة المؤكدة هى أن تلك كانت أول فرصة لأبناء المصريين لتعلم الفن والتخصص فيه، ليخرجوا فى النهاية حاملين صفة «فنان» لأول مرة فى تاريخ مصر الحديث، وسواء قبل المجتمع تلك الظاهرة فى حينها أم رفضها، وسواء اعترف بوجود الفنانين أو جعلهم على هامشه، فقد توالدت من هذه المدرسة أجيال الفنانين عاما بعد عام، وشقوا طريقهم - وإن كان بمشقة بالغة - فى الحياة الاجتماعية والتعليمية والثقافية، كما توالدت منها كليات جديدة للفنون والتربية الفنية وانتشرت فى شتى أنحاء الجمهورية، وتلك بدورها قدمت للمجتمع آلاف الخريجين الذين علموا أجيالا متعاقبة من التلاميذ أساليب الفن بمراحل التعليم المختلفة كمدرسين فى مدارسها، وأسسوا رويدا رويدا حركة تشكيلية، أصبحت اليوم تضم آلاف الفنانين الذين تضمهم نقابة ترعى مصالحهم منذ عام ١٩٧٨، كما ينضم الكثير منهم إلى العديد من الجمعيات الفنية الأهلية، ويقيمون مئات المعارض كل عام بالقاهرة والإسكندرية وبعض المحافظات أحيانا، ويشاركون فى مختلف المحافل الدولية الخاصة بالفن، ويفوزون أحيانا ببعض جوائزها، وهناك فنانون تقتنى أعمالهم بعض المتاحف خارج مصر فاستمدوا من ذلك صفة العالمية، وكثيرا ما وجدت أعمال الفن المصرى فى القرن العشرين طريقها إلى الميادين وواجهات المبانى العامة، وصدرت عن المشاهير منهم كتب ودراسات، وقدمت عنهم رسائل جامعية عديدة.

فهل كان كل ذلك يمكن أن يتم، لو لم تكن البداية بالخطوة الأولى: وهى إنشاء مدرسة الفنون الجميلة بدرب الجماميز؟!

الفصل الثانى

من المذاهب الأوربية...
إلى الرواد المصريين

إذا كان عصر النهضة الأوربية - الذى بدأ من النصف الثانى من القرن الخامس عشر، وانتهى به عصر القرون الوسطى المظلمة - يعد بداية العصر الحديث، على هَدْى أنوار العقل وتقدم العلم والاكتشافات العلمية والجغرافية، وإرساء قيمة الإنسان الفرد الذى يمثل محور التقدم، فإنه بالنسبة للفن التشكيلى يعد بداية عصر الإبداع المستقل للفنان الفرد بأسلوبه المميز وحريته فى التعبير عما يشعر به، وفى اختيار موضوعات أعماله، متحررا من هيمنة الكنيسة واللاهوت والإقطاع، بما كانت تفرض عليه من أنماط وموضوعات.

من هنا يتشكل مسار الفن الأوربى بمراحله ومذاهبه المختلفة حتى الآن، ومن هذا المسار أيضا ولدت حركة الفن المصرى الحديث فى القرن العشرين، فقد جاءت من رحم مدرسة الفنون الجميلة عام 1908، التى تخرجت أولى دفعاتها عام 1911 وتعلمت أسس الفن على أيدى أساتذة أوربيين، يتبعون الأسس الجمالية التى انطلق منها ذلك المسار الأوربى، وقد تحولت هذه الأسس - من خلال مدارس الفن فى أوربا ثم فى مصر - إلى نوع من الأكاديمية الجامدة، أى إلى قواعد وتعاليم مدرسية مقررة لا يحيد الدارسون عنها، وتتكون عن طريقها مهاراتهم التقنية، بعد إتقانهم لقواعد الرسم والتشريح والمنظور الهندسى والتجسيم الأسطوانى بالظل والنور وحَبْك التكوين ومزج الألوان وتحقيق الانسجام فيما بينها... إلخ، وهى قواعد ضرورية لدارسى الفن بغير شك، لكنها ليست غاية فى حد ذاتها، بل وسيلة إلى غاية أبعد، فالقواعد لا تخلق فنا، بل يمكن - أحيانا - أن يكون التمرد عليها هو الفن، إنما يمكن أن تستقر هذه القواعد فى أعماق وعى الفنان، وهى التعبير عما وراء الشكل المباشر الذى يراه فى الواقع بعينيه «برؤية جمالية» مميزة تجمع بين العقل والوجدان، وهذا هو الفرق بين الرؤية بالبصر والرؤية بالقلب والعقل والإحساس، وهذا أيضا هو الفرق بين المحاكاة والابتكار، أو بين الاتباع والإبداع.

وتذخر الأعمال الفنية العظيمة فى العالم بكل زمان ومكان - قبل عصر النهضة وبعده - بشتى «الرؤى» الجمالية من ذلك النوع، سواء كانت مأخوذة من الطبيعة والواقع المرئى، أو نابعة من الذاكرة والخيال، وسواء كانت تهدف للتعبير عن موضوعات دينية أو تاريخية أو إنسانية، أو كانت قاصرة على تصوير منظر طبيعى أو رسم تكوين من «الطبيعة الصامتة» يتألف من بعض الزهور أو الفاكهة أو أدوات المائدة، أو حتى لو لم تعبر عن أى موضوع على الإطلاق.

لكن مدرسة الفنون الجميلة فى القاهرة حصرت مهمتها منذ نشأتها فى تطبيق القواعد الأكاديمية لإدراك الطالب للجانب المرئى من الواقع بالعين وحدها، وتشدد الأساتذة فى ذلك إلى حد لا يتيح للطالب إطلاق خياله بعيدا عما تراه عيناه، ولا يساعده فى البحث عن المدهش وغير المألوف فى ذلك الواقع، أو فى التعبير عن الأحاسيس الإنسانية والتقلبات العاطفية والمعانى الرمزية، أو فى التأليف الفنى المبتكر لعناصر الشكل باستخدام مساحات لونية وخطوط إيقاعية وعلاقات جمالية فيما بينها.

لذلك فان أنجح أعمال الفنانين المصريين من خريجى هذه المدرسة - خلال أجيالها المتتالية - هى التى أنتجها أصحابها بعد اتصالهم بمدارس الفن العالمى فى المتاحف التى زاروها بدول الغرب، ومتابعتهم لاتجاهات الفن الحديث بها، ما ساعدهم على التحرر من قيود المنهج الأكاديمى بمدرسة الفنون، وكان لذلك التحرر - القائم على الثقافة الأوربية - أثره بالطبع على تأكيد الطابع الأجنبى فى أساليب الفن المصرى الحديث، وفى ابتعاده عن استلهام الروح الكامنة والممتدة فى فنوننا الحضارية.

لكن: هل يعنى ذلك أن الفن المصرى الحديث نسخة طبق الأصل من الفن الغربى بلا ملامح خاصة تعبر عن هويتنا؟

بالطبع لا.... فإن روادنا من الفنانين الأوائل - سواء من خريجى مدرسة الفنون الجميلة (مثل النحات محمود مختار والمصورين يوسف كامل وراغب عياد ومحمد حسن وأحمد صبرى) أو ممن درسوا الفن خارج هذه المدرسة على أيدى فنانين أجانب مقيمين فى مصر، أو التحقوا بأكاديميات فنية فى أوربا (خاصة محمد ناجى ومحمود سعيد) قد نجحوا فى بناء شخصياتهم الفنية المستقلة، التى تنبع من طبيعة مصر وتراثها وثقافتها، واستجابوا فى ذلك لإحساسهم الصادق ولنداء الوعى الوطنى والروح المصرية العميقة، بالرغم من أنهم لم يبتعدوا كثيرا عن اتجاهات ومذاهب الفن الأوربى منذ عصر النهضة حتى نهاية القرن التاسع عشر، ويمكن القول أنهم قاموا بتمصير هذه الاتجاهات والمذاهب الفنية، فأصبحت أعمالهم حميمة الارتباط بالهوية المصرية.

وقبل أن نستعرض أعمال وأساليب الفن لدى جيل الرواد هذا، دعونا أولا نتعرف على تلك المذاهب الفنية الأوربية التى ساروا فى دروبها حتى تفردوا فى النهاية بأساليبهم المتميزة.



▲ الدراويش المولوية - للفنان محمود سعيد - ألوان زيتية.

الكلاسيكيـــة

ينسب هذا المصطلح إلى ثلاث مدارس كلاسيكية فى ثلاثة عصور أوربية متباعدة:

الأولى هى كلاسيكية الفن الهللينى القديم (اليونانى الرومانى) بمثاليته وتعبيره عن الأساطير، وبحثه عن الكمال، ويتضح ذلك فى تصوير الآلهة فى هيئة البشر، والبشر فى هيئة الآلهة، وتأكيده للمعانى التى ترمز اليها تلك المشخصات النحتية: بين الحب والجمال والقوة والحرب، فبات الإنسان - الذى تحول إلى رمز - هو محور الوجود كله، وأصبح معنى الحياة يقوم على الصراع بين إرادة الإنسان وإرادة الأقدار.

وبما أن مسعاه هو تأكيد معانى القوة المهيمنة على الكون، أو المعبرة عن الأبطال الرياضيين، أو عن ربات الحسن والجمال، فقد قام أسلوب النحت



▲ **بقايا نحت بارز لفارس - من العصر الإغريقى (440 - 430 ق.م.) يُبرز أسلوب النحت الكلاسيكى فى الرخام.**

والتصوير على إبراز مظاهر القوة أو مفاتن الجمال بأعلى قدر من دقة النسب فى الجسد البشرى، ومن التفاصيل التشريحية لعضلات الجسم أثناء قيامه بمختلف الحركات، العنيفة منها أو الناعمة، إضافة إلى إتقان بقية التفاصيل الخارجية المعبرة عن طبيعة كل شخصية... من تصفيف الشعر إلى تجاعيد الوجه واللحية إلى ثنيات الملابس وطرزها المختلفة، لأن الفن اليونانى الرومانى يقوم على المحاكاة للطبيعة فى أكمل مستوياتها، وعلى إبراز معنى العظمة الخاصة بكل شخصية، سواء كانت من الآلهة أو من الأبطال والقادة أو من الملوك والملكات والأميرات. وكانت هذه العظمة وتلك المثالية تقتضيان أن يقوم العمل الفنى على أعلى قدر من الثبات والاتزان والرشاقة والتماثل (السيمترية)، حتى تماثيل الأبطال الرياضيين ذوى الحركات العنيفة، كانت تقوم على هذه العناصر الأربعة، بإيجاد التوازن داخل التمثال من خلال العلاقة المتبادلة بين أجزاء الجسم المختلفة، وأشهر مثال على ذلك هو تمثال رامى القرص.

أما الكلاسيكية الثانية فهى كلاسيكية عصر النهضة الأوربية خاصة فى ايطاليا، التى يمثلها العباقرة الثلاثة العظام: ليوناردو دافنشى وميكلانجلو ورافاييللو، الذين حاولوا استعادة مجد الفن الهللينى بعد أن تدهور الفن الأوربى فى العصور الوسطى، ضمن ما شمل هذه العصور من ظلام وجهل وصراعات دموية، بالدعوة إلى أن يكون الإنسان (كرمز مطلق) هو مركز الوجود والتقدم، وألا يكون صراعه مع الأقدار، بل مع قوى الشر بداخله، ومن ثم فإن ميدان الفن هو النفس الإنسانية بمشاعرها وضعفها وقوتها، ورسالته هى التبشير بحياة أفضل وأجمل وأكثر رحمة وإنسانية... لهذا تنافس فى هذا العصر تياران أساسيان فى الفن: أولهما عبر عنه النحات والمصور ميكلانجلو، ويهدف للتعبير عن عذاب الإنسان وجهاده

ضد نوازع النفس وشقاء الوجود، بغرض التكفير عن ذنوبه وتطهير روحه، وثانيهما - ويعبر عنه رافاييللو فى القرن السادس عشر - ينشد الجمال المثالى مستلهما معاييره من الفلسفة الجمالية عند أفلاطون، ومن الفلسفة الرياضية عند فيثاغورث، بما يؤدى إلى الجمال المطلق، وما يتضمنه من قيم الجلال والاتزان والتناسب، وفى هذا العصر بدأ التركيز على تميز الفنان الفرد بأسلوبه الشخصى، دون أن يهتم كثيرا بتعاليم البابوات والكهنة فى الكنيسة، بل يهتم أكثر بتحقيق ما يحبه أو يشعر به.

غير أن هؤلاء العباقرة الثلاثة لم يأتوا من فراغ، بل سبقتهم أجيال من الفنانين الكبار فى دول أوربا المختلفة، الذين وضع كل منهم بصمته وإضافته إلى ما سبقه، بقدر ما سمحت به ظروف عصرهم الذى كان لا يزال يهيمن عليه الكهنوت وسلطة الكنيسة والإقطاع ومظاهر الجهل والبؤس والخرافة، قبل أن تستقر علوم الانسانيات وأن يسمح للعقل بالبحث والاجتهاد والاكتشاف العلمى، ومن أهم الفنانين منذ أوائل القرن الخامس عشر: «فان أيك» الذى يعرف بأنه أول من طور استخدام الألوان الزيتية بالأسلوب الذى استمرت عليه حتى الآن، وهو من دول شمال أوروبا المسماة بالأراضى الواطئة أو بلاد الفلاندر، ويعاصره فى إيطاليا الفنان مازاتشيو، وقد كان نصيب إيطاليا من هذه المواهب العظيمة يفوق أى بلد أوربى آخر، ومنهم بوتتشللى ودوناتللو ودلا فرانشيسكا وفيليبو لِبِّى وكارافاجيو وبللينى..... وقام هؤلاء جميعا بتمهيد الطريق أمام جيل العباقرة الإيطاليين العظماء فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر.

ولد **ليوناردو دافنشى** (1452-1519) قبل ميكلانجو بـ 23 عاما وقبل رافاييللو بـ49 عاما، فكان هو النبوءة بكل ما أتى بعده من نهضة فنية وعلمية أيضا، فإلى



▲ الچيوكاندا - ليوناردو دافنشى - ألوان زيتية.

جانب عبقريته الفنية كان عالما فى علوم الأحياء والطب والتشريح والكيمياء والفلك والهندسة الميكانيكية، وكانت أعماله الفنية تجمع بين الاتجاهين اللذين أشرنا إليهما لميكلانجلو ورفاييللو، فمن ناحية: كانت لديه نزعة تعبيرية درامية تجلت بشكل خاص فى لوحته «العشاء الأخير»، بما تحفل به من حركة الأشخاص وتعبيرات وجوههم المختلفة لحظة واجههم السيد المسيح بأن أحد حوارييه الجالسين معه حول المائدة سوف يخونه، ومن ناحية أخرى: كانت لديه نزعة جمالية عقلانية تتمثل فى لوحة «عذراء الصخور» بما تتضمنه من قدرة تشريحية عالية لجسم

الإنسان وإظهار للبعد الثالث فى عمق اللوحة عن طريق المنظور الهندسى، الذى أسس قانونه بشكل رياضى وطبقه فى لوحاته ورسومه التحضيرية، إضافة إلى نزعته للتعبير عن الجمال المثالى، وإلى إحكام التكوين فى وحدة مترابطة، ثم تأتى درة أعماله المسماة «الجيوكاندا» أو «موناليزا»، ويصور فيها سيدة تجلس فى رقة حالمة واضعة إحدى يديها فوق الأخرى بوداعة أخاذة، واستخدم الفنان وضعا نصف جانبى لوجه السيدة، التى قيل إنه وقع فى حبها أثناء فترة رسمه لها التى استغرقت ثلاث سنوات، فصارت نموذجا خالدا للجمال الآسر، بإبتسامتها الغامضة التى تنطوى على سر دفين، وتنبع من أعماق النفس وليس من حركة الفم والعينين، تزيدها غموضا النظرة المحيرة التى تلاحق المشاهد وتحاصره أينما كانت الزاوية التى ينظر منها إلى اللوحة !

أما **ميكيلانجلو**، الذى عاش حياة طويلة اقتربت من التسعين عاما (1475-1564)، فقد تعددت مجالات عبقريته الفنية بين النحت والتصوير والعمارة والشعر أيضا، وكان يؤمن بأن هدف الفن هو بلوغ الروح العميقة للأشياء، حتى قيل إنه بعد أن انتهى من تمثاله الحجرى للنبى موسى عليه السلام شعر بأن قوة النبض والحياة تسرى فيه، لعمق التعبير الداخلى الذى انعكس على ملامح وجهه وحركة جسمه، فطعنه بأزميله فى انفعال جارف وهو يصرخ: انطق !

وكان العذاب الانسانى هو مضمون أعماله، لكن أبطال هذه الأعمال المتخبطين فى الخطيئة والضياع كانوا يصارعون أقدارهم أملا فى خلاص أرواحهم، حتى إنه كان يردد: «إن راحتى فى الأحزان، وإن آلاف المسرات لا تساوى عندى عاصفة من عواصف الروح !».... وتعددت أعماله ذات الطابع الدينى بين النحت فى الأحجار والتصوير على الجدران بألوان الفريسك الجيرية.. ومن أهم أعماله النحتية تمثال «الرحمة» الذى يمثل السيدة العذراء وهى تحتضن فوق ركبتيها ابنها السيد المسيح لحظة إنزاله من فوق الصليب، وتمتزج فيه عناصر العذاب للجسد الطاهر الدامى، والحنان الذى يبلغ درجة السلام الملائكى على وجه العذراء كأنه البلسم لجراحه، أما أعظم ما تركه فى فن التصوير فهى مجموعة اللوحات التى صورها فوق سقف كنيسة «السستينا» أو «السكستين» بالفاتيكان فى روما، وتصور قصة الخليقة، بدءا من خروج النور من الظلام، ثم خلق آدم وطرده من الجنة وخطيئته بالأكل من الشجرة المحرمة وطرده مع حواء من الجنة، وقصة الطوفان... حتى يصل إلى يوم البعث والحساب.

واستغرق هذا العمل أربع سنوات ونصف بشكل متصل وهو مستلق على ظهره فوق السقالات، وتضج هذه اللوحات المكملة لبعضها البعض بتعبيرات إنسانية بالغة القوة والتأثير، وأثبت ميكيلانجلو من خلالها قدرة خارقة على تصوير الأشخاص فى حركات غاية فى الصعوبة، وبفهم عميق لأسس التشريح، وقام بتجسيم هؤلاء الأشخاص عبر مساقط النور وانعكاسات الظل، ولا تزال أعمال هذا السقف تمثل معجزة فن التصوير التى لا يشبع من رؤيتها ملايين الزائرين كل عام.

ونأتى إلى ثالث عباقرة عصر النهضة الإيطالية: رافاييللو (1483-1520)، الذى جعل من الجمال الجسدى جمالا شاعريا يسمو فوق المادة، وخلال فترة حياته القصيرة التى عاشها بين مدينتى أوربينو وفلورنسا، التى وضع خلالها فنه لفترة من الوقت فى خدمة القصر البابوى، قام برسم لوحات خالدة مثل

▲ جزء تفصيلى من إحدى الشخصيات التى رسمها فوق سقف كنيسة اسكستين (أو الستة عشر) بألوان الفريسكو.



▲ رافاييللو – الأمومة – ألوان زيتية.

«انتصار الدين» و«مدرسة أثينا»، مؤكدا فيها قدرته على المزج بين الجمال والجلال، بين الحسية الأرضية والسمو الروحانى، بين الاتزان الرياضى والتوهج اللونى . . .

ولعل **رافاييللو** هو أول فنان يرسم مجموعة لوحات يصور فيها حبيباته، خاصة مرجريت ابنة الخباز التى أخلص لها حتى موته، وماريا بيبينا التى ماتت قبل زواجها وسجلها فى لوحته «العذراء». . . ولم يكن الهدف من هذه اللوحات هو «التشبيه» بالإنسان – كما كان هدف الفن فى العصور السابقة – بل هو «التعبير» عنه فى حالاته النفسية. . . . وتلك كانت نقلة مهمة فى تاريخ الفن.

أما **الكلاسيكية الثالثة** فهى التى نشأت فى فرنسا فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر، وكان رائدها هو الفنان **جاك لويس دافيد** (1748 – 1825) فنان

الثورة الفرنسية الذى كلفه نابليون بونابرت بتسجيل أحداثها، فلجأ للتاريخ الرومانى يستلهم أبطاله رموزا للثوار، مثل لوحة «قسم اليمين للإخوة هوراس» و«برتوس يتلقى نبأ وفاة أبنائه»، وكان بروتوس رمز البطولة والحمية الوطنية.

أنشأ دافيد أكاديمية الفنون الجميلة فى باريس، حتى أصبحت معيارا لذوق الطبقة الجديدة «البرجوازية» فى فرنسا، وظلت تحارب جميع حركات التجديد فى الفن طوال القرن التاسع عشر.

وتتميز الكلاسيكية الجديدة بمحاكاة الفن الرومانى القديم وليس فن عصر النهضة الإيطالية، ويبدو الأشخاص فى لوحات دافيد وتلاميذه أشبه بالتماثيل الجامدة التى لا تحمل وجوهها أى تعبير عاطفى، لأن ما يعنيه – أكثر من غيره– هو تأكيده الفخامة والوقار والصلابة والكمال الأمثل الخاضع لأحكام الذهن المجردة.

غير أن الفنان آنجر (1780– 1867) – وهو ألمع تلاميذ دافيد – اختلف فى نزعته الكلاسيكية عن أستاذه، بإدخاله الحس الشاعرى والخطوط الانسيابية، وبميله إلى التعبير عن حسية الجسد متلمسا أسرار مفاتن المرأة، ليس بقصد إثارة الغريزة بل سعيا لبلوغ قمة الجمال التى يمثلها جسد المرأة.

▲ جاك لويس دافيد – قسم الإخوة هوراس – ألوان زيتية.

الرومانتيكيـــــــة

نشأت الرومانتيكية فى فرنسا خلال الربع الأول من القرن التاسع عشر، وكان أول عمل يحمل سماتها للفنان تيودور جيريكو (1791- 1824) هو لوحة «طوف ميدوزا» التى عرضها بصالون باريس عام 1819، فنال سخرية واستهجان النقاد، لكنه - فى نفس الوقت - نال تقدير وإعجاب الجمهور، والسبب هو أنه خرج على تعاليم الكلاسيكية برسم هذه اللوحة الضخمة المليئة بالحركة والانفعال مما يتفق مع موضوعها المأساوى، فقد استوحاها من واقعة حقيقية حدثت فى تلك الأيام وشغلت الجمهور الفرنسى كله، وهى غرق العبارة ميدوزا بكل ركابها، باستثناء طاقم البحارة الذى هرب فوق طوق النجاة لكن أغلبهم ابتلعه البحر، ولم ينج إلا قلة قليلة هى التى حكت تفاصيل المأساة، وقد اتخذ الفنان جيريكو من هذا الطوف رمزا لها، وأطلق العنان لخياله فى تصوير القارب بينما تتقاذفه الأمواج العاصفة، وفى تصوير جثث الغرقى والمستغيثين طلبا للنجاة... وهكذا نجد أن الخيال الجامح وما يستحضره من جو الصخب والرعب واهتزاز التوازن والانفعالات الإنسانية بين الأمل واليأس فى مواجهة الموت، هى النقيض لما تمثله الكلاسيكية من حقائق ثابتة فوق الأرض أو من وقائع تاريخية أو أسطورية... هذا بالنسبة للموضوع، ولما تمثله من ثبات واتزان وتماثل (سيمترية) ومن فخامة ووقار وابتعاد عن العواطف المتغيرة... بالنسبة للأسلوب.

ومن سوء الحظ أن جيريكو توفى فى حادث وهو فى سن السابعة والعشرين، فلم يكتب له أن يواصل تأسيس اتجاهه الفنى الجديد بما كان مؤهلا للقيام به.

لكن الفنان الفرنسى كذلك أوجين ديلاكروا (1798- 1865) سرعان ما استكمل مسيرة جيريكو بعد وفاته بخمس سنوات، حين شارك فى صالون باريس بلوحته



▲ تيودور جيريكو - طوف ميدوزا 1819 .

«مذبحة خيو»، واستقبلها النقاد باستياء مثلما استقبلوا لوحة جيريكو من قبل، حتى إن أحدهم وصفها متهكما باسم «مذبحة الفن»... ومع ذلك استطاع ديلاكروا أن يصبح من عظماء الفنانين، واستمر زعيما للحركة الرومانتيكية قرابة أربعين عاما!

وتتمثل ملامح الرومانتيكية على يديه فى الميل للتعبير عن ذاته وعن مشاعره المتأججة، واعتبر ديلاكروا أن الطبيعة الخارجية مجرد مادة خام أو «مستودع للرموز «مثل القاموس يستمد منه الفنان كلماته ليصوغ بواسطتها موضوعاته النابعة من أحاسيسه، بلغة مبتكرة ومغايرة للغة الطبيعة، لهذا كانت أعمال ديلاكروا مليئة بتصوير الكوارث والفواجع والمعارك والمذابح والحرائق والسفن الغارقة والخيول الجامحة والوحوش النازفة والأمهات الثكلى والأطفال القتلى تحت سنابك الخيل والنسوة المخطوفات والجوارى فى الحريم... وبقدر أهمية الخطوط القوية المندفعة بجرأة فى كل اتجاه تعبيرا عن عنفوان الحركة فى لوحاته، فقد كانت الألوان تحتل نفس الأهمية فيها، فهى ليست لمجرد المحاكاة للواقع أو لتجميل المشهد، بل هى أداة تعبيرية أساسية عن كل المواقف والمشاعر المتأججة، لهذا نجدها متناقضة بل متصارعة بين الألوان الساخنة والألوان الباردة وبين المضيئة والقاتمة.

وارتبطت الرومانتيكية بالحنين إلى القرون الوسطى وبلاد الشرق، لما يلفها من سحر وغموض وأساطير، ومن قيم الفروسية وعالم الجوارى والحريم والحمامات التركية والأسواق والقوافل، وكذلك لما يمثله الشرق من جو «نورانى «يشعل الخيال الذى كان ديلاكروا يسميه «سيد الملكات»، وقد عبر عن هذا الجو فى كثير من لوحاته، خاصة بعد إقامته فى الجزائر فترة من الزمن عمل خلالها سفيرا لبلاده هناك.



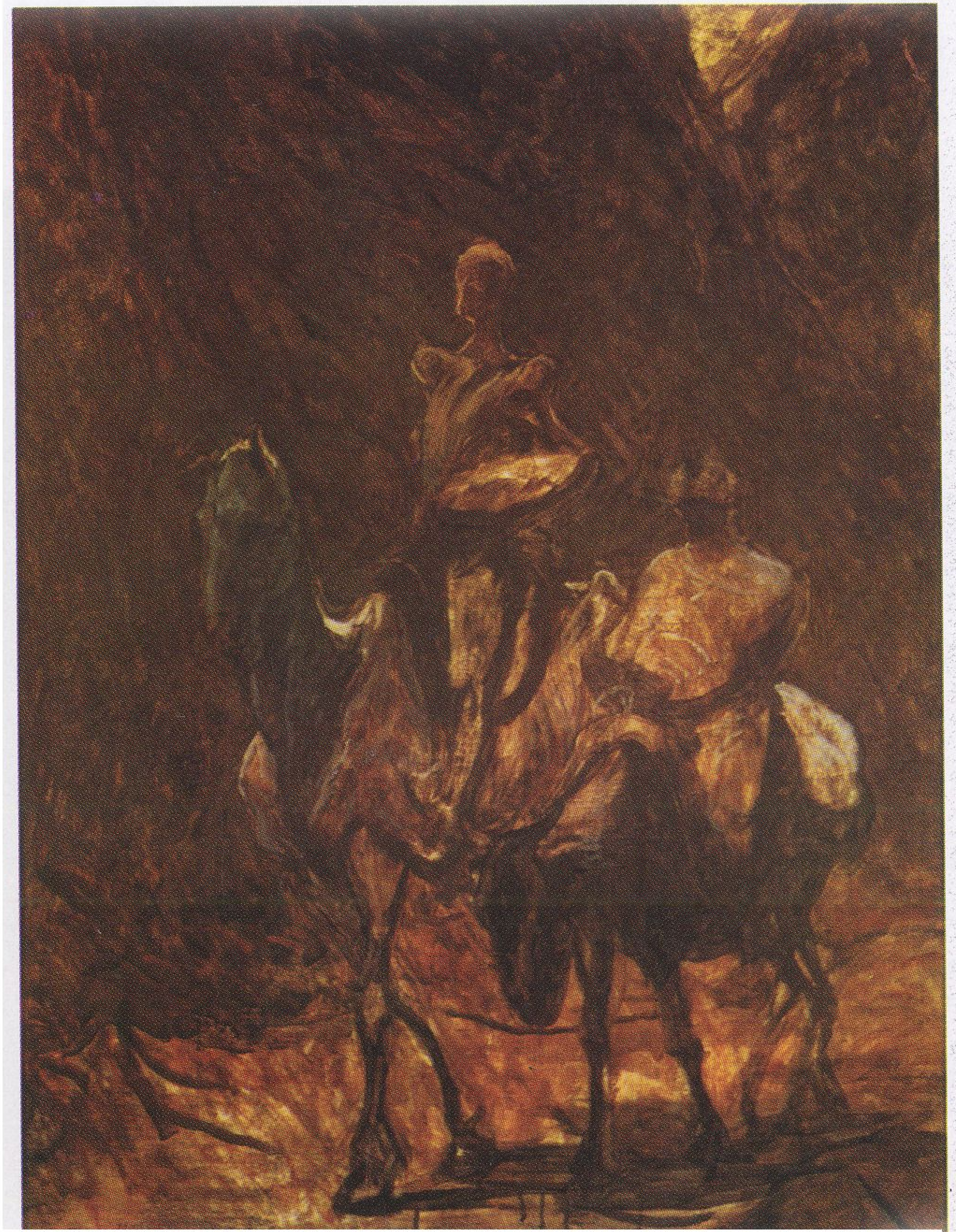
▲ أوجين ديلا كروا – نساء الجزائر 1834 .

الواقعيـــة

مثلما شهد النصف الأول من القرن التاسع ظهور وازدهار «الكلاسيكية الجديدة» و«الرومانتيكية»، فقد شهد نصفه الثانى الثورة عليهما وظهور مدارس أخرى لتحل محلهما، وهما «الواقعية، والانطباعية»، وجاء ذلك مواكبا للتطور الهائل فى علوم الطبيعة والميكانيكا والكيمياء، ومصاحبا لعصر الثورة الصناعية التى جاء وقودها من هذه العلوم، وبشرت بحضارة جديدة تقوم على الحقائق المادية الملموسة وهى الحضارة الصناعية، التى يحتل فيها شعار «التقدم» مكان شعار «القيم»... تلك القيم التى ظلت محل تقديس الإنسان عبر آلاف السنين ومثلت بالنسبة له أساس الوجود.

إذن فقد أصبحت «الأشياء «على أرض الواقع وتحت نور العلم ونتائجه العملية هى مجال بحث الفلسفة والأدب والفن، كما هى غاية التقدم الانسانى والعمرانى، من هنا أهمل المبدعون التعبير عن «الذات» واهتموا بالتعبير عن «الموضوع»، وأهملوا الخيال برصد الواقع بدون تدخل من مشاعر الفنان أو وجدانه أو ميوله الشخصية، ولأول مرة يطرح من خلال هذا العصر شعار «الفن للمجتمع» بدلا من شعار «الفن للفن»، ليصبح للفن وظيفة اجتماعية تهدف للكشف عن التناقضات الاقتصادية بين الطبقات، خاصة مع تعاظم شأن الطبقات العاملة التى تنادى بالعدالة الاجتماعية وتدعو للثورة ضد الرأسماليين المستغلين الذين تراكم ثراؤهم فى عصر الثورة الصناعية، فصار الأغنياء أكثر غنى والفقراء أكثر فقرا، بالرغم من أنهم صانعو ثروات أصحاب العمل. وهكذا ارتفع صوت الفن المعبر عن هذا التناقض وعن حق الكادحين فى فن يعبر بصدق عن واقعهم، وليس فى فن يقوم بوظيفة الزينة والترفيه، ذلك الذى تتطلبه قصور الأغنياء!

أهم ما يمثل هذا الاتجاه هو الفنان الفرنسى هنرى دوميه (1808 - 1879)، وقد بلغت لوحاته من المباشرة فى تحقيق ذلك الهدف حد الاقتراب من فن الكاريكاتير، للسخرية من عالم الأغنياء الجدد (محدثى النعمة) ذوى الكروش والأوداج المنتفخة، والمسئولين المنافقين والقضاة المرتشين والمحامين المتكالبين، كما عبر عن تعاطفه مع المشردين فى الشوارع والموسيقيين المتجولين والمهاجرين المطاردين وركاب الدرجة الثالثة فى القطارات والمتهمين فى الأقفاص، وأمثالهم من الأشقياء والكادحين والمظلومين، ووجد فى «دون كيشوت»- ذلك الفارس النبيل الذى صوره الكاتب الأسبانى سرفانتس محاربا للشر والأشباح وطواحين الهواء بسيفه - شبيها له، فصوره فى سلسلة شهيرة من اللوحات، وقد حسبه ذو الياقات البيضاء والمنشاة من المثقفين مجرد رسام



▲ هنرى دوميه - دون كيشوت 1865 .

كاريكاتيرى، لكنه فى الواقع كان أستاذا متمكنا قوى التعبير والبناء فى التصوير، شأنه شأن أئمة الفنانين، حتى قال عنه الأديب الفرنسى الخالد بلزاك:

«إن فى هذا الفتى شيئا من ميكلانجلو!»[1]

ولم يهدف دوميه بهذا الأسلوب إلى أن يكون صاحب اتجاه فنى يتعارض به مع الأساليب السابقة عليه أو المعاصرة له، بل عبر بشكل تلقائى عن تجاربه فى حياته الخاصة ومعاناته فى مجتمع برجوازى يعج بمظاهر الظلم والفساد واستعلاء أصحاب المال، وكان هو شخصيا فقيرا لا يملك غير موهبته، ومات تعيسا شبه أعمى دون أن يحظى بأى تقدير مادى أو أدبى، ومع ذلك فلم يكن نقده للأوضاع فى مجتمعه نابعا من حقد شخصى، بل كان ذلك من منطلق الإيمان بدور الفنان كقائد للوعى من أجل الحق والعدل والتطهير من الفساد، لهذا اعتبرت شخصياته نماذج اجتماعية يمكن أن نجدها فى أى زمان أو مكان، واعتبر دوميه هو الكاشف عنها والفاضح لها.

على أن أشهر فنان فرنسى يعد على رأس الحركة الواقعية هو جوستاف كوربيه (1814 -1875) وكان مثل دوميه كادحا من صميم الشعب وشديد الارتباط بالطبقة العاملة، لكن تعبيره الفنى كان يتميز بالجدية ويتسم بسمات الفتوة والضخامة فى تصوير أشخاصه، وكأنه يرد إليهم الاعتبار بعد طول نظرة المجتمع إليهم كأنهم أقزام، حتى شخصياته النسائية كانت مليئة بالقوة والصحة، ولعل ذلك يتفق - من بعض النواحى الفنية - مع الكلاسيكيين، خاصة بالنسبة لتوازن الكتل وفخامة التكوين، لكن ذلك لم يشفع له أمام هجوم النقاد البرجوازيين عليه، فقد اتهموا واقعيته بالسوقية



▲ جوستاف كوربيه - الشاب بالقبعة والكلب - 1842 .

(1) بدر الدين أبو غازى - محيط الفنون التشكيلية - دار المعارف صـ 403 .

والبذاءة، واعتبروها محاكاة فجة وذليلة للواقع تفتقر للمثالية والأخلاق !... وكان يرد عليهم بأن الواقعية لا تقتصرعلى تصوير المناظر الطبيعية ومشاهد الحياة اليومية، بل تتناول أيضا القضايا الحياتية وليدة الأزمات والتناقضات الاجتماعية، لهذا كان كوربيه معتزا بأنه فنان ثورى اشتراكى، وبأنه كذلك جمهورى ديمقراطى، بل ومؤيد لكل ثورة!... ثم يقول: ولكننى قبل كل شىء... واقعى... صديق للحقيقة كما هى[1] ولم يكن التيار الواقعى قاصرا على الموضوعات الاجتماعية والسياسية، بل شمل أيضا تصوير الطبيعة فى تجلياتها وأوقاتها المختلفة، ويتمثل ذلك فى جماعة «الباربيزون «التى ألفها بعض الفنانين الفرنسيين (حول منتصف القرن التاسع عشر) للعمل بشكل مشترك لخدمة المجتمع وإشباع حاجته للفن الجميل من خلال رسم مناظر الطبيعة فى الهواء المطلق بالريف والغابات والمناطق ذات الطبيعة الموحية، وضمت هذه الجماعة كلا من الفنانين: كورو، روسو، ميليه، دوبنى... وتلك كانت طريقتهم الخاصة للخروج من عالم الأستديو إلى عالم الطبيعة المفتوحة، مما يعنى خروج الفنان من عزلته ومن انغلاقه على ذاته للالتحام بواقعه.[2]

الانطباعيـــــــة

كان هذا المذهب أيضا من نتائج عصر الثورة الصناعية والعلمية كما سبق أن ذكرنا، وكان كذلك من حصاد الانفتاح الذى شهده ذلك العصر على ثقافات القارات الأخرى، الذى أتاح دخول نماذج من الفن اليابانى التقليدى إلى أوربا، ويتميز هذا الفن المرسوم على الورق المصنوع يدويا أو على الأقمشة، بألوانه



▲ جان فرانسوا ميليه - الزرّاع - 1857 .

(1) د محمود أمهز - التيارات الفنية المعاصرة - شركة المطبوعات والنشر - بيروت صـ55 -75.

(2) المرجع السابق صـ59.

الناصعة الصريحة ومساحاته المسطحة لأجسام الأشخاص والنباتات والزهور والمناظر الطبيعية بغير تجسيم أو ظلال، و بغير استخدام للمنظور الهندسى ثلاثى الأبعاد، ووجد فيه الفنانون الفرنسيون الشباب فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر جمالا مدهشا، وربما أثار فيهم حنينا إلى الشرق مثلما حدث بالنسبة للرومانتيكيين من قبلهم، ومن هنا بدأ تأثرهم بفنون الشرق المختلفة، وكان على رأسهم مانيه ومونيه وديجا وجوجان وهويسلر وسوراه وفان جوخ ولوتريك، وكان لذلك دور حاسم فى تطور الفن الحديث.



▲ جورج سوراه (1859 – 1891)، بعد ظهر يوم أحد فى جزيرة الجات الكبير – زيت على خشب، واشنطن الغاليرى الوطنية.

وانعكس هذا التأثر فى أعمالهم من خلال الألوان بشكل أساسى، و أصبحت الظلال فى لوحاتهم ألوانا مكملة لألوان الأشكال المجسمة وليست درجات من لون أسود أو قاتم، بل إنهم تعمدوا حذف اللون الأسود من «بالتة» الألوان لأنه لا حاجة إليه فى ضوء رغبتهم فى الحصول على ألوان «نظيفة» ناصعة، خاصة وأن الأسود لا وجود له بين ألوان الطيف التى اتخذوها منطلقا لتصويرهم، كما انعكس تأثرهم بالفن اليابانى من خلال ما وجدوه به من مفهوم جديد للبعد الثالث ولتوظيف الألوان، لا يقوم على محاكاة الطبيعة، بل يقوم على التأليف المتناغم بين المساحات و الألوان بحسب انعكاسها على عين الفنان، وهذا الانعكاس يتم بقيام الفنان بتحليل الضوء إلى ألوانه الأساسية، التى تبدو أمامنا بعد اندماجها مختلفة عما هى عليه فى الأصل الفيزيائى.

ومما ساعدهم فى ذلك، أن علم البصريات قد اكتشف آنذاك أن كل ما يقع على شبكة العين – سواء بدا لنا فى صورة لون أو خط أو شكل أو مادة – ليس فى حقيقته سوى انعكاسات ضوئية، وبالرغم من أن ضوء الشمس – كما يتجلى فى قوس قزح أو عند مرور شعاع بمنشور بلورى – يتألف من سبعة ألوان، فقد أثبتت كيمياء الألوان أن هناك ثلاثة ألوان أساسية: هى الأصفر والأحمر والأزرق، ومن الأصفر والأحمر يتكون البرتقالى، ومن الأحمر والأزرق يتكون البنفسجى، ومن الأزرق والأصفر يتكون الأخضر... وهذا ما يبدو لنا تقريبا فى قوس قزح... وأثبت هذا العلم –كذلك– أن وضع لونٍ من الألوان الأساسية الثلاثة إلى جانب اللون الذى يتألف من اللونين الآخرين – كالأحمر إلى جوار الأخضر مثلا – يزيد كلا منهما نضارة وبهاء، بمعنى أن الأحمر فى هذه الحالة يبدو أشد حمرة، والأخضر يبدو أشد خضرة، وتسمى هذه الظاهرة «تضاد الألوان التكاملية»[1].

لكن هؤلاء الفنانين الانطباعيون لم يكتفوا بتطبيق ما توصل إليه علم البصريات والألوان فى استخدام ألوانهم، بل تطلعوا إلى ما هم أبعد، فعملوا على تفتيت المساحات الملونة فوق لوحاتهم إلى جزيئات وبقع وضربات فرشاة لونية دقيقة بألوان مختلفة، تسبب

(1) بدر الدين أبو غازى – مرجع سابق صـ407-408.

بتجاورها ذبذبة بصرية تماثل ما ينعكس على أعينهم من ذبذبات ضوئية عند رؤية مشهد معين تحت الضوء القوى، وهذه الذبذبات تعادل إحساسهم بذلك المشهد وإن اختلفت مع مظهره الخارجي المحدد والمتماسك، لكنهم لا يبالون بما يعرفونه سلفا عن الطبيعة الظاهرية لهذا المشهد أو ذلك الشئ، فقاموا برسم لوحاتهم حسبما يمليه عليهم إحساسهم اللحظى تجاه المنظر، مستخدمين أسلوب التبقيع بالفرشاة ببقع متجاورة مختلفة الألوان يأخذونها بالفرشاة مباشرة من فوق «البالتة» دون مزجها عليها بألوان أخرى، لكن عين المشاهد للوحة عن بعد تكتشف أن هذه البقع اللونية المفتتة مثل قطع الفسيفساء سرعان ما تتماسك فى مساحة لونية بلون ثالث هو خلاصة المزج بين لونين أو أكثر من الألوان التى وضعها الفنان على سطح المساحة، فكأنما قامت العين بمهمة مزج الألوان فوق اللوحة بدلا من فرشاة الفنان، مع فارق أساسى: وهو أن المساحات والأشكال تبدو وكأنها تتذبذب أو ترتعش قليلاً، مما يضفى عليها حركة بصرية مثيرة للدهشة والخيال.

وقد وجد الانطباعيون أن المنظر ذاته يختلف فى نظر الفنان باختلاف ساعات النهار وتعرضه لضوء الشمس أثناءها، ولهذا قام الفنان كلود مونيه (1840–1926) – وهو أحد أهم رواد الانطباعية فى فرنسا – بتجارب لتطبيق هذه النظرية، فرسم حقلا واحدا عدة مرات خلال أوقات متتابعة من النهار بدءا من الفجر حتى الغروب، وفى مرة أخرى رسم زنابق الماء



▲ كلود مونيه – زنابق الماء.

▲ بول رينوار – حاملة السلة.

وهى تطفو على سطح البركة فى لوحات متشابهة لا تفرق بينها إلا الألوان التى تتغير بتغير الضوء فى الأوقات المختلفة، وفى مرة ثالثة رسم واجهة كاتدرائية «روان» مرات عدة خلال يوم واحد وهو ينظر إليها من نفس الزاوية، ولم تكن إحداها تشبه الأخرى... لهذا فإن الفنان االفرنسى الشهير بول سيزان - الذى يعد رائد مرحلة فن «مابعد الانطباعية «وصف مونيه بقوله: إنه ليس إلا عينا... ولكن يا لها من عين!

وبالرغم مما يجمع بين الفنانين الانطباعيين من سمات مشتركة - سبق الإشارة إليها - فإن لكل منهم أسلوبه المختلف عن الآخرين بسمات شخصية مميزة، فكان مانيه - الذى يعد الجسر الموصل بين الواقعية والانطباعية - حريصا على أهمية «الموضوع» فى اللوحة ولا يكتفى بتصوير المناظر الطبيعية فى أوقات النهار المختلفة، وعلى قوة البناء وحبكة التكوين فيها، وإن كان يتضح لديه التأثر بالفن اليابانى كما سبق القول، وكان بيسارو يبالغ فى تفتيت المساحات إلى بقع وجزيئات لونية لكنه كان حريصا - فى الوقت ذاته - على تأكيد كتل العناصر بالظل والنور، وهو فى ذلك يتفق مع رينوار، مع فارق هو أن الأخير كان معنيا بإظهار طزاجة اللحم البشرى ونصاعة الألوان وتلألؤ الأضواء فى لوحاته، مع اهتمامه بتصوير مشاهد الحياة اليومية فى المقاهى العامة والشوارع، وبتصوير وجوه وأجسام الحسناوات، وهذا ما يشاركه فيه تولوز لوتريك باختيار موضوعات لوحاته من حياة الكازينوهات وعلب الليل والراقصات والمغنيات، لكن من زاوية انتقادية للمجتمع البرجوازى الذى يكشف عن سوءاته وأقنعته فى مثل هذه الأماكن، أما إدجار ديجا فقد كان تركيزه على التقاط حركات راقصات الباليه بخفتها ورشاقتها



▲ بورتريه لفان جوخ.

بسرعة فائقة، واعتمد فى تعبيره عن هذه الحركة السريعة على الخطوط القصيرة المتلاحقة بألوان مختلفة ذات تهشيرات إنفعالية، وهو يتشابه فى ذلك مع أسلوب لوتريك، مع فارق هام، وهو أن انفعالات ديجا كانت لا تخلو من الرومانسية والشفافية، أما خطوط وتهشيرات لوتريك الانفعالية فكانت مثل السياط التى يجلد بها أشخاص لوحاته فيلهثون تحت وقعها على أجسامهم!...

وأخيرا - فهناك من يعرفون بفنانى ما بعد الانطباعية وعلى رأسهم الفنان بول سيزان كما سبق ذكره، ومنهم فان جوخ وجوجان وماتيس، وهم الذين انتقلوا بالفن الحديث نقلة أساسية مهدت لظهور مدارس فنية أخرى مثل الوحشية، والتعبيرية، والدادية، والمستقبلية، والتجريدية، والتكعيبية، والسريالية، والواقعية الاجتماعية... وسوف نعرض لهذه المدارس فى حينها.

▲ بول جوجان (1848–1903)، بونجور موسيه جوجان، 1889، زيت على قماش، 113 × 92سم، براغ، الغاليري الوطنية.

الفصل الثالث

جيل الفنانين الرواد

إن الأسس التى قامت عليها الفنون، عبر العصور والمذاهب الفنية المختلفة، منذ العصر اليونانى/ الرومانى، وعصر النهضة الأوربية حتى نهاية القرن التاسع عشر، هى نفس الأسس التى قامت عليها أساليب الفنانين الرواد فى مصر، منذ تخرجهم ضمن أول دفعة لمدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة عام 1911، أو دراستهم على أيدى أساتذة أجانب بمصر أو بالخارج بعيدا عن مدرسة الفنون بالقاهرة.

فالنحات محمود مختار - وهو أول خريجى مدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة - تأثر بالنحت اليونانى الرومانى بقدر محدود، إلى جانب تأثره بالكلاسيكية، سواء فى عصر النهضة أو فى القرن التاسع عشر، ثم بالرومانتيكية والواقعية بدرجات متفاوتة، إلا أن تأثره الأكبر كان بالفن المصرى القديم، بما أضفى على تماثيله روح الشخصية المصرية أكثر من غيرها.

والمصور محمد ناجى - الذى درس بأكاديمية فلورنسا - تأثر فى البداية بفنانى عصر النهضة، ثم تأثر بعد ذلك بالمدرسة الانطباعية فترة دراسته على يد رائد الانطباعية الفرنسية كلودمونيه عام 1919، إضافة إلى تأثره بفنانى ما بعد الانطباعية (سيزان وأتباعه).

والمصور محمود سعيد - الذى درس على أيدى أساتذة أوربيين بالإسكندرية وباريس - تشبع كذلك بالكلاسيكية وتأثر بالرومانتيكية والواقعية، والمصور يوسف كامل كان واقعيا انطباعيا مع ميله إلى الأكاديمية، والمصور راغب عياد كان واقعيا تعبيريا من خلال تأثره بالحياة الشعبية والريفية، أما الفنانان محمد حسن وأحمد صبرى فظلا أكاديميين، بالتزامهما الشديد بالأسس والقواعد المدرسية التى تلقنوها بمدرسة القاهرة أو مدارس أوربا التى التحقوا بها فيما بعد، ثم قام أولهما بتلقينها لطلبته بعد أن عاد أستاذا، وانغمس الثانى فى الفنون التطبيقية وانشغل بمناصبها.

ولا يعنى ذلك أنهم نقلوا تلك الأساليب نقلا مباشرا حتى أصبحت صورة من الأصل الأوربى، فالحقيقة أنهم هضموا جيدا تلك المذاهب، وطوعوها حتى تناسب الطبيعة والموضوعات المصرية، فاستطاعوا بذلك أن يبنوا جسرا للتواصل بين الثقافة التشكيلية الأوربية السائدة حتى نهاية القرن التاسع عشر وبين الثقافة المصرية، بخصائصها البيئية وموضوعاتها التاريخية.

محمود مختار (1891-1934):

يعد أكبر عبقرية فنية فى تاريخ مصر الحديث، وأول نحات يظهر بعد أفول الحضارة المصرية القديمة، فجاء مختار ليبعث فيها الحياة، وليطلق نهر الإبداع من بين أحجار الرخام والجرانيت.

كان أول طالب يلتحق بمدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة عام 1908، وكان أيضا أول دفعته التى تخرجت عام 1911، وأول نحات مصرى يبعث للدراسة فى أوربا، فإذا به ينافس فنانى فرنسا بتمثاله



▲ محمود مختار: تمثال نهضة مصر.



▲ محمود مختار: مائلة الجرة - رخام.

«نهضة مصر» الذى أتم نموذجه المصغر فى باريس 1920، مسجلا لوطنه سبقا للنهضة الحضارية، ومعنى للنضال من أجل الحرية والتقدم وتحرير المرأة، فرد إليه بنو وطنه العطاء بأن اكتتب الشعب كله، بمختلف طبقته وفئاته، وبقروشه وملاليمه، ليقام هذا التمثال بحجم كبير فى ميدان محطة مصر «باب الحديد» رمزا للتحرر والنهضة، وإيذانا بعصر جديد... ورفع الستار عنه فى مايو 1928 ليكلل مختار بالمجد، وهو يحتل مكانه الآن أمام جامعة القاهرة، موحيا للأجيال المتلاحقة بمعنى النهضة.

وبالرغم من هيمنة الأساليب الأكاديمية الأوربية الجامدة على مدرسة الفنون الجميلة أثناء دراسته بها، إلا أن من حسن حظه وجود أستاذ فرنسى من بينهم - هو مسيو لابلان - عرف كيف يمنح تلاميذه الإحساس بالانتماء - روحيا على الأقل - لتقاليد وفلسفة المجتمع المصرى، وهو ما عمق داخل مختار الحاجة إلى فن مصرى، والالتجاء من أجل ذلك إلى تعاليم مصر القديمة [1].... وهكذا كان المنهل الأول له هو تراث مصر العريق بما فيه من هيبة ورسوخ وثبات ومن معانى السمو والخلود، لكنه لم يقف أسيرا لهذه القيم

(1) إيميه آزار - التصوير الحديث فى مصر - المجلس الأعلى للثقافة صـ20 .

والتقاليد الراسخة، بل تأمل أعمال النحت اليونانى الرومانى، بما تتميز به من حركة وليونة ورشاقة، ومن حس يجمع بين الطابع الأسطورى والطابع الحياتى، وبين النزعة الحسية للجمال، والنزعة المثالية المتسامية بالنفس، وتطور لديه هذا الوعى خلال دراسته بباريس وزياراته للمتاحف العالمية للفن، وتعرف على الأعمال الكلاسيكية العظيمة، ابتداء من عصر النهضة فى ايطاليا حتى الكلاسيكية الجديدة فى فرنسا، وتشبع بقيمة الإنسان، كمركز للثقل فى التقدم الانسانى وفى صنع مصيره بيديه، كما تشبع بأساليب النحاتين الفرنسيين فى أواخر القرن التاسع عشر، بين الواقعية والرومانتيكية، وخاصة مايول ورودان، وامتلأ بالطموح لكى يسير على نهجهم ويصل إلى مستواهم، لكن ما كان يشغله أكثر من ذلك: هو أن يصل بفنه إلى الروح المصرية الصميمة، المنسابة انسياب النيل الخالد، وهذا هو ما سخر كل موهبته وخبراته للوصول إليه.

وقد تحقق ذلك فى تماثيله عن الفلاحة المصرية، وعن حياة القرية، التى صاغ منها تحفا نحتية من الرخام، تعبر عن أمالها وأفراحها وأحزانها ومسيرتها الأبدية... وتتمتع مجموعته النحتية المسماة «العودة من النهر» بموسيقية الخط ورصانة البناء، وبما تحتويه من تنوع فى الحركة والإيقاع، جعلها تبدو كأنغام رخامية منسابة، على حين نرى تمثال «كاتمة الأسرار «يمثل قمته فى مجال الرمز، وكذا تمثاله «القيلولة»... وكانت الفلاحة المصرية هى الرمز الدائم عنده لمصر، فهى رمز العطاء والخصوبة والنهضة، ومكمن الأحزان والأسرار، وقرينة نهر النيل.

لكن درة أعماله هى منحوتته الحجرية «رياح الخماسين «التى استحقت أن توضع بين قمم النحت العالمى فى القرن العشرين، وفيها نجد أن المعنى والمبنى قد توحدا فى قوة فريدة، تؤكد معنى الصمود والمقاومة، ونتلاشى فيها كل التفاصيل، لتبقى الكتلة الصلبة كأشد ما تكون الصلابة، المندفعة كأعنف ما يكون الاندفاع، الرقيقة كأقصى ما تكون الرقة، شفافة كالبللورة، غامضة كالحلم، إنها تجسيد حى للشكل الجمالى المفعم بالحيوية فى أنقى درجاته.



▲ محمود مختار: مالئة الجرة – رخام.

غير أنه لم يكن يقنع بالهمس الشاعرى والرمز الدرامى، عندما يتعلق الأمر بمصير أمته ورموزها الوطنية، هنا نجده يضع كل موهبته لخدمة قضية بلاده، التى تجسدها صلابة زعيمها الخالد سعد زغلول، فأقام له تمثالين أحدهما بالقاهرة والآخر بالإسكندرية، ويستمد من ثورة الشعب عام 1919 طاقة جياشة تتصاعد من قاعدة التمثالين حتى تصل إلى قمتهما الشاهقة، ففى تمثاله بالقاهرة تمتد يد الزعيم لتبارك الشعب الذى منحه ثقته، وعلى قاعدة التمثال

سجل بالنحت البارز مسيرة الحضارة المصرية القديمة فى الزراعة والعمل والبناء، وعند قاعدة تمثاله بالإسكندرية أقام تمثالا آخر للآلهة إيزيس، جالسة كالملاك الحارس لمسيرة مصر إلى الأبد، وكرمز لوحدة الوطن، الذى جمعت إيزيس أشلاءه، متمثلا فى الإله أوزوريس، بعد أن قتله أخوه إله الشر ست.

وإذا كان مختار قد توفى مبكرا وعمره لا يتعدى الثالثة والأربعين، فان التاريخ منحه حياة متجددة وخلودا لم يحظ به فنان مصرى بعده، وأصبح متحفه على النيل بالجزيرة قبلة لعشاق الفن من مصر وبلاد العالم.

محمد ناجى (1888 - 1956)

كما كان مختار هو مؤسس فن النحت الحديث فى مصر، فإن محمد ناجى هو مؤسس فن التصوير المصرى فى القرن العشرين، وهناك أوجه شبه بين فكر ومسيرة كل منهما، فقد جمع بينهما فكر ثورة 1919، والإيمان بالنهضة المصرية، وضرورة اللحاق بالعصر الحديث، كما جمع بينهما البحث فى مدارس الفن العالمى منذ أقدم العصور، ثم عصر النهضة الأوربية، حتى مذاهب الفن الحديث، لكن ذلك جاء على هدى بحثهما عن الأصالة الحضارية للشخصية المصرية فى الفن، فعاد كل منهما إلى التراث يستهدى بقيمه وجمالياته، لوضع أسس عصرية للفن المصرى الحديث.

كان ناجى سليل أسرة تنتمى إلى الطبقة الأرستقراطية بالإسكندرية، وخلال دراسته الثانوية أثبت تميزا فى الرسم والشعر والموسيقى والمسرح، وحصل على جائزة رفيعة المستوى عن لوحاته فى مسابقة أقامتها وزارة المعارف (التعليم) بين هواة الرسم فى مدارس الإسكندرية، وسلمه الجائزة رئيس الوزراء شخصيا، وعندما حصل على الشهادة الثانوية، أصرت أسرته على أن يدرس الحقوق بفرنسا بدلا من التصوير الذى يعشقه، وأتم بالفعل دراسته للقانون فى جامعة ليون بفرنسا عام 1910، لكنه قرر أن يتجه إلى فلورنسا بإيطاليا لدراسة الفن الذى حرم منه، وقضى بها أربع سنوات، تعرف خلالها على أعمال فنانى عصر النهضة دافنشى وأنجلو ورفاييللو وغيرهم، لكنه بقلبه وروحه كان يعيش على أرض أجداده ويتشرب رحيق تراثهم، لهذا كان يقضى



▲ محمد ناجى - تصفيف الشعر بالحبشة.

إجازاته السنوية خلال سنوات الدراسة فى البر الغربى للنيل بالأقصر، بمنزل أحد شيوخ القبائل (الشيخ عبد الرسول) وسط آثار الفراعنة والطبيعة الجبلية الأخاذة، يرسم عشرات المناظر بلمسات تبقيعية مشعشعة الألوان، متتبعا أثر الضوء على الكائنات خلال ساعات النهار المختلفة، وكان قد تعرف فى المتاحف العالمية على أعمال الفن الانطباعى وأعجب

بها، فقرر أن يطبقها على مناظر من الطبيعة المصرية، وعلى المعابد والتماثيل الفرعونية التى كان يرسمها بالأقصر، محللا خطوط العمارة وكتل النحت إلى أصولها الهندسية الراسخة

ومنذ ذلك الوقت المبكر تبلور بداخله هذا المزيج الأسلوبى، الذى لازمه على امتداد مراحله الفنية، المكون من رومانسية الشاعر، وعقلانية المهندس، فهو صاحب حس عفوى متدفق نحو الطبيعة والحياة فى الريف على وجه الخصوص، يتغنى بمشاهدها وألوانها وبساطتها دون تنميق أو تكلف، لكنه - من ناحية أخرى - يملك حس التصميم المعمارى، الرصين والمتوازن على أسس رياضية وكلاسيكية، خاصةً فى موضوعاته التاريخية، مثل لوحات مستشفى المواساة بالإسكندرية «الطب عند الفراعنة ، الطب عند العرب، الطب الشعبى» ولوحة «مدرسة الاسكندرية» ولوحة «مبايعة الشعب للوالى».

وقد غذى جانبه الانطباعى أستاذه فى فرنسا كلودمونيه عام 1918 كما غذى جانبه الكلاسيكى أساتذة عصر النهضة فى فلورنسا، وتعد فترة إقامته بالحبشة 1930-1931 فى ضيافة الإمبراطور هيلاسلاسى رئيس البلاد (بعد أن استقال من عمله بالسلك الدبلوماسى وتفرغ للفن)، هى أخصب مراحله الفنية وأنضجها، حيث تكاملت خلالها كل سماته الفنية والتعبيرية، من حبكة التكوين، وقوة الخطوط والألوان، وشاعرية الانطباعية، وصلابة ما بعد الانطباعية، كل ذلك من خلال ملامح بيئة الحبشة المليئة بالسحر وعبق الطبيعة عند منابع النيل، حيث ترتبط جذورها بجذورنا المصرية القديمة وبعض سماتنا الشعبية، لكن انتماءه الحقيقى والدائم كان للقرية المصرية والحياة الشعبية على ضفاف النيل وترعة المحمودية وقد تحول مرسمه (فى أول طريق مصر / إسكندرية الصحراوى) إلى متحف رائع يضم إبداعاته الخالدة.

محمود سعيد (1964 - 1992)

هناك أوجه للشبه بين ناجى ومختار، كذلك فان هناك أوجها للتشابه بين ناجى ومحمود سعيد.

فهو مثل ناجى ينتمى إلى مدينة الإسكندرية، وإلى الطبقة الأرستقراطية (كان والده محمد باشا سعيد رئيس وزراء مصر أوائل القرن العشرين)، ودرس مثله الحقوق بدلا من الفن الذى كان يعشقه، فاكتفى بدراسته على أيدى بعض الفنانين الأجانب بالإسكندرية مثل زنانيرى، وبعض المراسم الأهلية بأوربا خلال إقامته الصيفية هناك كل عام، كما أنه اضطر - بعد دراسته - للعمل فى سلك القضاء، مثلما اضطر ناجى للعمل فى السلك الدبلوماسى، ثم استقال منه بعد أن وصل إلى درجة المستشار وتفرغ لفنه.

والى جانب السيرة الذاتية المتشابهة، فإن ما يجمع بينهما أيضا هو منابع التأثر المشترك بالفنون الكلاسيكية، فى كل من الفنون التاريخية القديمة وعصر النهضة الأوربية والكلاسيكية الجديدة، وما تلاها من مذاهب كالرومانتيكية والواقعية، ثم يجمعهما التأثر بالفن المصرى القديم وبالحياة فى الريف والبيئة الشعبية بمصر، مع فارق مهم، وهو أن سعيد لم يمر - مثل ناجى - بتجربة الفن الانطباعى، فقد كان دائما يميل إلى الصلابة والرسوخ كالبناء القوى فى أعماله، ويستخدم الظل والنور بشكل مكثف لتأكيد تلك الصفات، و هذا ما يرفضه تماما المذهب الانطباعى.

وتبدو كلاسيكية سعيد واضحة فى تأكيده على مثالية الأجسام وعلى التوازن والتقابل بين الكتل والخطوط والمساحات والألوان، وعلى الصرحية فى تجسيد مشخصاته كالبنيان المرصوص...

لكنه - بعد ذلك - يختلف كل الاختلاف عن المدرسة الكلاسيكية، وذلك لبعده عن الموضوعات الفخمة

والتاريخية والبطولية، وميله إلى التعبير عن حياة البسطاء من الفلاحين والصيادين وأبناء وبنات الطبقات الشعبية وإلى التعبير عن وهج المشاعر والغرائز بداخل أشخاصه هؤلاء، وهو ما ينعكس فى ألوان أجسامهم الأسطوانية المتوهجة كالبرونز، وفى بريق عيونهم السوداء بحواجبها المزججة، لكنه لا يفعل ذلك بدافع المحاكاة التسجيلية لمظاهرهم أو بدافع الرغبة فى إثارة الحواس أو تجميل الواقع، بل برغبة فى النفاذ إلى أعماقهم، ومن ثم إلى الروح المصرية الصميمة، بما تتضمنه من فطرة شرقية متفجرة، ورواسب أسطورية مجهولة، وعوالم سحرية غامضة، وإيمان قدرى عميق فى نفس الوقت.

هذه السمات والملامح نجدها فى لوحاته مثل «المدينة» و«عروس البحر» و«ذات الجدائل الذهبية»، و«بنات بحرى» و«الفتاة بمنديل الرأس»، و«البشارة» و«نبوية بالرداء المشجر»، و«ذات الرداء الأزرق»، و«نداء السفر» كما نجدها فى لوحاته ذات الحس الروحانى العميق مثل «الصلاة» و«حلقة الذكر» و«مقرئ القرآن»، حيث نلاحظ العمق الإيمانى فيها من خلال الإيقاع المتناغم (خاصة لوحة الصلاة) بين أقواس ظهور المصلين فى خشوع، وبين أقواس عقود مبنى الجامع الذى يصلون فيه، ومع ترديد وتكرار هذه الخطوط المتوازية فى حركة منتظمة بغير نهاية، تشعرنا بمدى الخشوع والرهبة واللانهائية، التى تؤكدها تلك الحركة البصرية جامعة بين السكون والديناميكية.

كما نستشعر نفس الأحاسيس من خلال لوحة حلقة الذكر (أو الدراويش) التى توحى بترديد لفظ الجلالة وسط الحركة السريعة المتكررة لخطوط الأشخاص، وفى مناظره الطبيعية العديدة بالريف والصحراء والبحر، نشعر أيضا بلا نهائية العمق الروحانى داخل الطبيعة حتى تصل بنا إلى درجة الصفاء النورانى فيما وراء الطبيعة، وقد أصبح مرسمه بالإسكندرية أيضا متحفا يضم أعماله العبقرية الخالدة، ومركزا مهما للثقافة التشكيلية.



▲ محمود سعيد - المدينة - ألوان زيتية.

راغب عياد (1892 - 1983)

لقد مر عياد خلال دراسته الأكاديمية فى كل من القاهرة وروما بكل المذاهب الفنية الأوربية، من كلاسيكية ورومانتيكية وواقعية وانطباعية، لكنه عندما عاد إلى مصر بعد انتهاء بعثته فى إيطاليا عام 1929 كان قد قرر أن يترك خلفه كل ما تعلمه من هذه المذاهب، وأن يبحث عن أسلوب مصرى صميم ينبع من الحياة الشعبية وعاداتها وتقاليدها ومظاهر حياتها المختلفة فى العمل والحصاد، والمقاهى والحانات، والموالد والأفراح، والحقول والأسواق، وألعاب التحطيب وفرق العازفين الشعبيين... تلك المظاهر التى تمتد جذورها آلاف السنين فى حياة الشعب المصرى.



▲ راغب عياد - نحو الحقل - ألوان زيتية.

ولم يكن هذا قرارا مفاجئا عند عياد، بل كانت بوادره موجوده عنده قبل بعثته الفنية إلى روما عام 1925، وبالتحديد منذ إقامة المعرض المشترك الأول مع زملائه خريجى الدفعة الأولى بمدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة عام 1911، وصدمتهم بانصراف الناس عن المعرض، لشعورهم بالغربة تجاه ما عرض عليهم من أعمال فنية تتبع الأساليب الغربية، فقد أدرك أن المصريين لن يتذوقوا إلا فنا ينبع من حياتهم وذوقهم الذى يتواصل مع تاريخهم وفنونهم الشعبية، وعلى الفنان أن يأخذ بيدهم تدريجيا إلى مستويات فنية أعلى، وهو فى ذلك أقرب إلى الشاعر الذى يختار لقصائده اللهجة العامية بدلا من اللغة الفصحى، لأنه يخاطب جمهورا أميا، ويقدم من خلال هذه القصائد أجمل الصور والمعانى الشعرية...

وليست الأمية فى مجال الفن معادلا للجهل، بدليل خروج أعمال فنية وشعرية عالية القيمة والإحساس، من خلال ما نسميه بالفن الشعبى، الذى لم يدخل أصحابه أى مدرسة، لأن الفن تعبير عن وعى عميق بالحياة، بخبراتها وحكمتها المتوارثة، وعن إحساس صادق بالطبيعة والناس والجمال، من خلال موهبة استثنائية لا يمنحها الله إلا لقلة مختارة من خلقه، ولا شك أن العلم والدراسة الأكاديمية ضروريان لكل فنان، لكنهما وحدهما لا يصنعان فنانا ليست لديه أساسا تلك الموهبة، بل قد تفسد الدراسة الأكاديمية أحيانا موهبة رائعة، إذا لم يدرك صاحبها كيف يستغلها وينميها بشكل صحيح.

لذلك كان أسلوب عياد أقرب إلى الفلكلور، ويتمثل ذلك فى اعتماده على عنصر الرسم، وعلى قيام الخط

العفوى السريع الموجز بالدور الأهم فيه، كما يتمثل فى البعد عن التجسيم والميل إلى التسطيح، وفى عدم الالتزام بالمنطق البصرى فى علم المنظور، وفى نسب الشخصيات وعلاقاتها ببعضها البعض، وإقامة نسب جديدة فيما بينها، تبعا لأهميتها فى الموضوع، بغض النظر عن وضعها فى الطبيعة عند مقدمة المنظر أو خلفيته، كما يتمثل أسلوبه ذو الروح الشعبية فى إيجاد المفارقة بين الضخامة والنحافة، وبين الاستطالة والقصر، سواء فى الأشخاص أوالحيوانات، بل حتى فى الأشجار والنخيل، وفى خشونة الأشكال والخطوط وتحريف ملامحها بالنسبة للطبيعة، وفى تميزها «بلهجة» ساخرة جهيرة، استمدها من روح المبالغة الشعبية، مع تخليصها من التفاصيل الدقيقة التى لا تفيد التكوين، وجعل خطوط الوجوه والحيوانات تقترب من التكرار الرتيب حتى تبدو وكأن الأشكال تتكرر وتتشابه، لكنها فى الحقيقة سمة من سمات الفن الشعبى، وتأكيد على الحس الجمعى والإدراك الكلى للحياة كما عرفه الفن المصرى القديم.

ومن الفن المصرى القديم استمد عياد كذلك نسقا فنيا، يتمثل فى رسم أشخاصه فى وضع جانبى، بعيون مستطيلة منحرفة، مع بقاء الأجسام فى وضع أمامى مع تكرار حركاتهم فى تتابع نمطى، بنفس أوضاع الفلاحين فى لوحات المقابر المصرية القديمة، وهم يعملون فى حقول الشريف الإقطاعى، لكن فى مبالغة كاريكاتيرية ملحوظة... ونلاحظ استلهامه لأسلوب التصوير الفرعونى أيضا فى بعض تكوينات لوحاته حين يبنيها فى صفوف تتتابع رأسيا ليصبح بعضها فوق بعض، معبرا عن الموضوع الواحد فى استمراريته فى الزمان وليس فى المكان، وبهذا يؤكد منظورا هندسيا من نوع آخر.

إن ابتعاد عياد عن محاكاة الأساليب والمذاهب الغربية، واقترابه الحميم من فن بلاده المتوارث وحياتها الحقيقية، لم يقلل من شأنه فى نظر النقاد، بل أعطاه قيمة فنية مضاعفة، وميزة استثنائية كرائد للتعبيرية فى مصر.

يوسف كامل (1891 - 1971)

هناك قصة شهيرة عن المصور يوسف كامل، فقد عمل بعد تخرجه فى مدرسة الفنون الجميلة مدرسا للرسم فى مدرسة إعدادية، كما عين زميله وصديقه راغب عياد بمدرسة الأقباط الكبرى، وكان حلم السفر إلى أوربا لاستكمال الدراسة الفنية هو شغلهما الشاغل، لكن الحصول على بعثة على نفقة أحد الأمراء، مثل زميلهما مختار الذى سبقهما الى فرنسا على نفقة الأمير يوسف كمال، أو الحصول على موافقة الحكومة لتسديد نفقات البعثة، كان فى حكم المستحيل، لهذا قررا أن يتبادلا الإنفاق على بعضهما البعض عند التحاقهما بأكاديمية الفنون فى روما، وذلك بقيام كل منهما بعمل زميله فى المدرسة، فوق عمله الأصلى، وإرسال مرتبه إليه أثناء البعثة، حتى يعود المبعوث الأول ويسدد دينه إلى زميله، واستطاعا إقناع ناظرى المدرستين بالموافقة على الفكرة، فسافر يوسف كامل، واستمر عياد يرسل إليه راتبه عاما دراسيا، ولم يستطع عياد أن يصبر حتى عودة صديقه، فما إن جاءت الإجازة الصيفية حتى لحق به فى إيطاليا، وتصادف أن قابلا هناك سكرتير الزعيم سعد زغلول الذى كان زميلا ليوسف كامل فى التدريس بالمدرسة، فرتب لهما مقابلة مع الزعيم الذى كان يعالج فى روما بعد خروجه من منفاه فى جزيرة سيشل، وتبنى الزعيم قضية الشابين المكافحين بعد عودته إلى مصر، واستطاع الحصول على موافقة من البرلمان باعتماد

ميزانية سنوية لإرسال بعثات إلى الخارج، فكان أول المبعوثين هما كامل وعياد، ولحق بهما محمد حسن فى روما، بينما بعث أحمد صبرى إلى فرنسا.

لكن بينما عاد راغب عياد ليبحث عن أسلوب خاص يتميز عما تعلمه خلال دراسة الأكاديمية، فإن الآخرين - يوسف كامل وأحمد صبرى ومحمد حسن - ظلوا حتى النهاية أسرى للمذاهب التى تعلموها بالخارج، وبالنسبة ليوسف كامل فقد وجد نفسه فى المذهب الانطباعى الذى كان يشجعه عليه أساتذته فى أكاديمية روما لكن على الطريقة الإيطالية، التى تتفق مع الانطباعية الفرنسية فى استخدام اللمسات اللونية الطازجة والضوء الساطع، لكنها تختلف عنها باستخدام الظلال القاتمة المتدرجة من اللون الأسود، الذى استبعده الانطباعيون الفرنسيون من «بالتتهم» فتميل بذلك إلى تأكيد الكتلة بشكل واقعى، على عكس الفرنسيين الذين ذهبوا إلى تفتيتها إلى جزيئات وشظايا لونية مهوشة.

بهذه النزعة التقى بالطبيعة المصرية - بعد عودته من إيطاليا 1929 - فى الأحياء الشعبية والضواحى الريفية، مصورا مظاهر الحياة اليومية فى الحوارى، والمساجد، والعمائر الأثرية، والأسواق المزدحمة، فى الحقول، وفى رحبة المنزل الريفى الفقير، مستجيبا أولا لحسه الشعبى الأصيل، كابن من أبناء الطبقة الشعبية ولد وعاش صباه فى حى باب الشعرية، لهذا فإن لوحاته - وإن بدت أوربية الطابع - كانت صادقة التعبير عن واقعه، بفطرة الرجل البسيط ذى النزعة الواقعية، والاختيارات العفوية من بين ما مرَّ عليه من أفكار. وكان يغذى هذه النزعة لديه ما كان يتمتع به من زهد فى المظاهر أو الظهور، ومن ميله إلى الاعتكاف بعيدا عن حياة العاصمة (بالرغم من أنه شغل منصب أستاذ للتصوير بكلية الفنون الجميلة ثم عميد لها سنوات طويلة من حياته حتى إحالته للمعاش) لكنه كان يفضل أن يعيش وسط الفلاحين ويرسمهم فى منزله الريفى بحى المطرية... وكان تصويره لهم ولكافة مناظره الخلوية يقوم على تسجيل الانطباع اللحظى بالأشياء التى تقع عليها عينه، دون إجهاد للنفس فى سبر أغوارها، أو إجهاد للعقل فى تحليل تلك الأشياء وإعادة تركيبها، فهو - مثل بقية الانطباعيين - يرسم «من العين إلى اليد (كما قال مانيه أول فنان اتجه إلى الانطباعية)، وكان كامل - من فرط إيمانه بالانطباعية -يردد: لقد ولدت بنزعة انطباعية وسأظل كذلك! فكأنه اعتبر الانطباعية مكملة لجنسيته!



▲ يوسف كامل - الفتاتان والخروف - ألوان زيتية.

أحمد صبرى (1889 - 1955)

إن الرسام المصور أحمد صبرى لا يعد فحسب رائدا من الرعيل الأول لحركة الفن المصرى الحديث، وعَلَمًا من أعلام فن البورتريه (أو الصورة الشخصية)، بل يعد بحق المعلم المصرى الأول لأجيال الفنانين فى مصر منذ أوائل الثلاثينيات، حين كان جميع الأساتذة بمدرسة الفنون الجميلة العليا من الأجانب، فكان أول أستاذ مصرى إلى جانبهم بعد عودته من بعثته الفنية إلى فرنسا عام 1929... وظل يؤدى دوره فى تخريج الأجيال تلو الأجيال، إلى أن فقد نور عينيه عام 1949 وهو فى ذروة النضج والعطاء الفنى قبل وفاته عام 1955، وقد رسم مشاهير عصره وصفوة المجتمع فى ذلك الوقت... وكان من دواعى افتخار أى شخصية عامة أن يرسم صورتها، فى وقت كان الفنانون الأجانب بمصر يحتكرون فن الصورة الشخصية، ويتملقون أذواق الطبقات الثرية، المتشبهة بالأرستقراطية الأوربية.

ولم يكن حبه لدور المعلم فيضا يفيض به من فنه على أبنائه الطلبة فحسب، بل كان موهبة خاصة تساوى موهبته فى الرسم والتصوير، يقول أستاذه فى باريس الفنان الكبير إيمانويل فوجيرا فى تقرير رسمى عنه: «إن صبرى يستغل كل قدرته ومعرفته بأصول فنه فى تنفيذ لوحات جميلة لا دخل للعبقرية فيها، بل تتميز بدأبه على العمل ومهارته فى استعمال الألوان، ودقة ملاحظته، ورؤيته الصحيحة لدقائق الأشكال والألوان المنسجمة، ومعرفتى به تؤكد أنه قادر على أن يتولى إعداد أساتذة فن الرسم، لميله الواضح إلى الجانب البنائى، ودرايته العميقة بالرسم، إلى جانب عشقه للجدل فى أحاديث الفنون وتقصّى مشاكلها... ويندر أن تجتمع كل هذه الصفات فى فنان».



▲ أحمد صبرى – بعد القراءة – ألوان زيتية.

وبالرغم من أن البروفيسور فوجيرا قد ضن عليه فى تقريره بصفة العبقرية، وأنه أخذ عليه فى هذا التقرير شدة حرصه واهتمامه بأدق التفاصيل، واتخذ مثلا على ذلك لوحته «الراهبة تتأمل» التى كان يزمع آنذاك الاشتراك بها فى صالون باريس، فإن صبرى يفاجئ أستاذه، بل ويفاجئ الحركة الفنية الفرنسية بحصوله على جائزة الشرف فى هذا الصالون عن تلك اللوحة، من بين مئات الفنانين المشاركين فيه، وهى جائزة تضفى على حائزها صفة العالمية!

ومن الوجهة الفنية فإن صبرى لم يكن يتعامل مع لوحة البورتريه من أجل تحقيق التشابه بين الصورة

وبين النموذج، على أهمية ذلك الغرض، بل لتحقيق شكل جمالى يرضى عنه، إلا أنه يعالجه فى وضع ساكن، دون أن يعتمد فى إبراز طبيعته على معرفته السابقة به – حتى ولو كان صديقه – ودون أن يعبر عن انفعال أو رسالة، بل هو ينظر إليه نظرة أكاديمية تقوم على أساس كلاسيكى، أى كشكل يختار له الوضع المثالى ويتوفر فيه البناء المكين والتوازن الدقيق والثبات الهادئ والرهافة الحسية، طبقا لقواعد صارمة تشكل قالبا يُخضِع له – فى قوة – نفسه القلقة وموضوعه الغنى فى نفس الوقت، دون أن يبالى بمتغيرات الحياة اليومية أو الانفعالات الوقتية.

إلا أن ما يخفف هذه الصرامة وتلك الحدة وما يجعل اللوحة تخفق بحركة داخلية من نوع آخر، هو أن نماذجه التى يصورها هى عادة لنسوة مسترخيات فى حلم يقظة مسترسل، يضفى عليهن حالة من الروحانية والصفاء والهدوء اللانهائى، ويكسب نظراتهن وأطرافهن المسترخية رقة ونعومة.

هذه الصفات قد تنطبق كذلك على لوحاته عن «الطبيعة الصامتة»... فمن المؤكد أن عناصرها الساكنة أسلس قيادا من النماذج الآدمية، مما يعطيه القدرة على إخضاعها لقالبه كيفما شاء، كجمادات مطيعة أو زهور متفتحة أو ذابلة، أو فاكهة لن يضيرها لو حذفت أو نقلت من مكان إلى آخر...

ومن الحق أن نقول أن فى فن صبرى شيئا يتجاوز هذه القواعد الأكاديمية الصارمة، ويتجاوز أيضا موضوعه الطبيعى المباشر، سواء كان صورة شخصية أو طبيعة صامتة أو طبيعة حية، وهو ما يجعل من لوحاته أعمالا متحفية ذات حضور متجدد... ذلك الشئ هو الرهافة الرصينة التى تميز الأعمال الكلاسيكية والدينية... تلك التى لا تبالى بنثريات الحياة اليومية، ولا بالانفعالات الميلودرامية التى تبتز العواطف، وإنما غايتها الوصول إلى ذلك التوازن الكامن فى جوهر الطبيعة، التوازن بين العناصر المادية والشعورية، لتتحول من حالة الحركة العارضة إلى الجوهر، تماما مثل ابتغائها تحقيق التوازن بين عناصر الشكل الفنى نفسه... من كتل ومساحات وألوان وملامس.

محمد حسن (1892 - 1961)

كان محمد حسن فنانا شاملا يمارس التصوير والنحت والتصميم والكاريكاتير، وقد تميز فيها جميعا بأعمال بالغة التفرد والقوة، تستوعب – بعمق – الأسس الأكاديمية للبناء الفنى، مع تميزه بلمسة متفردة بمذاق خاص فى كل مجال، وكان من الممكن أن يحقق إنجازا إبداعيا أكبر بكثير، لو ركز مواهبه فى مجال واحد من بينها وأخلص له، لكنه بدلا من ذلك اختار أن يكرس حياته لمجال آخر غيرها جميعا، وهو الفنون التطبيقية، التى أعطاها من عمره 42 عاما، وكان للصدفة وحدها دور فى هذا الاختيار، فأثناء دراسته بمدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة رأى أستاذ انجليزى بمدرسة الفنون والصناعات أعماله فى الرسم والزخرفة فأعجب به ودعاه ليعمل مساعدا له بالمدرسة، وكان لذلك معناه الواضح فى رغبة الإنجليز فى تأصيل نزعتهم تجاه الفنون التطبيقية، ردا على نزعة الفرنسيين للفنون الجميلة البحتة التى زرعوها فى مصر ورعوها سنوات طويلة، وقد نجح الإنجليز – من خلال محمد حسن – فى الوصول إلى هذا الهدف، خاصة بعد أن بعثوه إلى انجلترا عام 1917 للتخصص – لمدة عامين – فى تطوير الفنون التطبيقية، وساهم بعد عودته فى إنشاء مدرسة الصناعات الزخرفية فى

الحمزاوى، وعمل أستاذا بها مع ناظرها مستر ستيوارت، ثم عين وكيلا لها، وظل متحمسا بكل طاقته لتكوين جيل من الفنيين، يساهم فى نشر الذوق الفنى فى صناعتنا الوطنية، وإذا كان هذا الهدف قد تحقق فإن ذلك لا يُعْزَى إلى الإنجليز على أى حال، فلم يكن هذا ما يهدفون إليه، إنما يُعْزَى إلى تعطش المجتمع المصرى - تحت قيادة رائد الاقتصاد الوطنى طلعت حرب وأمثاله - إلى هذه اللمسة الفنية، وكان إنشاء مدارس أكاديمية لها هو إرواء لهذا الظمأ.

حتى بعد أن أُرسل محمد حسن فى بعثة ثانية لدراسة التصوير فى روما لمدة أربع سنوات، عاد ليواصل جهاده فى ميدان الفنون التطبيقية، رغم مهارته الأكاديمية فى التصوير والنحت، وكأن تلك السنوات الأربع كانت جملة اعتراضية فى مجرى حياته الرئيسى...



▲ محمد حسن - السيدة ذات المروحة - ألوان زيتية.

وبهذا يكون محمد حسن هو أول فنان مصرى يصل ما انقطع من دور الفنان الصانع، الذى أقام صرح الفن الاسلامى المصرى، ثم غاب دوره الرائد فى المجتمع منذ الاحتلال العثمانى.

واذا كنا قد خسرنا من أجل ذلك مصورا ونحاتا، فإنه ظل هاويا للتصوير والنحت، يعود إليهما بين الحين والآخر فى فترات فراغه من مناصبه، خاصة فى رسم المناظر الطبيعية بأسلوب يميل إلى الانطباعية، وفى رسم أو نحت البورتريهات بأسلوب واقعى يميل إلى الكلاسيكية، ومن أجمل بورتريهاته فى التصوير: «السيدة ذات المروحة»، أما النحت فإن أشهر تمثال له هو الذى يزين ساحة دار الأوبرا الآن لربات الموسيقى والفن، الذى يستوحى فيه أسلوب الفن اليونانى القديم ببراعة وإتقان.

وقد كان أول عميد لكلية الفنون التطبيقية، وظل فى هذا المنصب حتى أحيل إلى المعاش.

الفصل الرابع

جيل التمرد..... و مذاهب الفن الحديث

استمرت مسيرة الأجيال الفنية فى مصر – فى ظل جيل الرواد – على نفس المذاهب والأساليب السابقة طوال ربع قرن على الأقل، بعد تخرج الدفعة الأولى من مدرسة الفنون الجميلة، لكن الطابع الغالب على المسيرة كان الطابع الأكاديمى، الذى يتلخص فى اتباع التعاليم المدرسية بتلك المدرسة، وهذه التعاليم مستمدة أساسا من المذهبين الكلاسيكى والواقعى فى أوربا، وكان أتباع الاتجاه الأكاديمى من جيل الرواد قد أصبحوا هم أنفسهم أساتذة فى تلك المدرسة إلى جوار الأساتذة الأوربيين، وقد تخرج منها أغلب الفنانين اللاحقين، وربما تأثر بعضهم بما أضافه الرواد من أساليب خاصة، لكن تأثرهم لم يكن بنفس القوة والتميز والروح الابتكارية، التى تجمع بين أسس المذاهب الأوربية وبين أسس الفن المصرى القديم، والقبطى، والإسلامى، والشعبى، كما رأيناها فى أعمال جيل الرواد، لذلك كان من النادر وجود فنان اشتهر بعدهم بإضافة شىء جديد، أو تميز بشخصية فنية متفردة، حتى أواخر الثلاثينيات.



▲ من أعمال تلاميذ حبيب جورجى من الفطريين.

لكن هذه الفترة – بدءا من عام 1937 حتى أواخر الأربعينيات – شهدت ميلاد حركات فنية جديدة للتمرد على الأكاديمية، والبحث عن أساليب ورؤى مبتكرة، بعض أصحابها كانوا من الفنانين الشباب العائدين من بعثاتهم فى أوربا، مثل حبيب جورجى، وحسين يوسف أمين، ويوسف العفيفى، وعينوا مدرسين للتربية الفنية بالمدارس الثانوية، وبعضهم الآخر كانوا على اتصال عميق بالثقافة الأوربية، وبما تمتلئ به من حركات ثورية، وكان من بينهم الشاعر جورج حنين، والمصور رمسيس يونان خريج مدرسة الفنون الجميلة واثنان من الفنانين الأحرار هما فؤاد كامل، وكامل التلمسانى، من غير خريجى المدرسة.

وقد ركز مدرسو التربية الفنية – العائدون من بعثاتهم الخارجية – جهودهم من أجل تنشئة جيل جديد فى الفن، من الشباب الموهوبين بالمدارس التى عملوا بها، على أسس ومناهج مختلفة عن تلك المتبعة فى مدرسة الفنون الجميلة العليا، وذلك بتكوين جماعات

فنية، داخل المدارس الثانوية التى يقومون بالتدريس فيها أو خارجها.

كان **حبيب جورجى** ينطلق نحو هدف من شقين: الأول هو إطلاق حرية التلاميذ للتعبير الفطرى عما يشعرون به، وعما ينطبع فى نفوسهم من مؤثرات البيئة والمجتمع والخبرات التى عاشوها، حيث لاحظ أن نتائج هذه التعبيرات التلقائية - خاصة فى المجتمعات الشعبية والريفية - تتشابه إلى حد كبير مع بعض اتجاهات الفن الحديث، مثل السريالية والتعبيرية والتكعيبية، فرأى فى هذا طريقا مختصرا يوصل بين الأصالة النابعة من الفطرة الإنسانية والثقافة الشعبية، وبين أساليب الحداثة المرتبطة بالثقافة الغربية، وبذلك يفجر المواهب الكامنة فى نفوس كثيرين، لم يكونوا يتخيلون أن ما يقومون برسمه أو نحته: أعمال فنية بحق، لأن المدرسين الأكاديميين كانوا يعتبرونها أعمالا بدائية.

أما الشق الثانى لهدف جماعة حبيب جورجى - وهو مكمل للأول - فيقوم على نشر الثقافة الفنية الحديثة، ليس بين الطلبة فحسب، بل كذلك بين أساتذة التربية الفنية بالمدارس، الذين تجمدت ثقافتهم عند مستوى التعاليم الأكاديمية، ولم يتابعوا ما يدور فى العالم من تيارات فنية جديدة، أو ما يمتلئ به الفن الفطرى من قيم جمالية عالية أصبحت ملهمة لكبار الفنانين الأوربيين، ومن ثم... فإن الثقافة ضرورية لإقناعهم بتغيير منهجهم فى تدريس الفن لتلاميذهم، عن طريق المطبوعات والنشرات التى يصدرها حبيب جورجى، لهذا أطلق على الجماعة التى أسسها اسم «الدعاية الفنية» وأسفرت عن تطور هائل فى مناهج تعليم الفنون بالمدارس، وفى انتقال نشاطها إلى المجتمعات الريفية والشعبية، واكتشاف العديد من المواهب المتميزة، ولا شك أن ذلك يرجع إلى جهود هذه الجماعة ورائدها حبيب جورجى حتى إنه ساعد على نشر كتب فنية حول اتجاهات غير التى يدعو إليها، مثل قيام جماعته بنشر كتاب «غاية الرسام العصرى» لمؤلفه الفنان رمسيس يونان وهو مؤسس جماعة فنية أخرى، هذا إضافة إلى ما كان يمارسه حبيب جورجى كفنان، إذ يعد أحد أهم المصورين للمناظر الطبيعية، يتميز بأسلوب أقرب إلى الانطباعية، لكن على الطريقة الإنجليزية، التى تعلمها حينما كان يدرس بها فى انجلترا، وتقوم على استخدام الألوان المائية الشفافة.



▲ رمسيس يونان - تكوين سريالى - ألوان زيتية

والرائد الثانى هو المصور **رمسيس يونان**، الذى أسس عام 1939 جماعة «الفن والحرية»، وكان يشاركه فيها المصوران فؤاد كامل وكامل التلمسانى،

وكان الراعى الفكرى لها هو الشاعر جورج حنين، وجاءت هذه الجماعة لتعلن الثورة على الأكاديمية فكرًا وأسلوبًا، وتدعو إلى الأخذ باتجاهات الفن الحديث فى أوربا، خاصة المذهب السريالى الذى كان مزدهرًا فى فرنسا، و انطلقت حركتهم الفنية من ضرورة الثورة على كل ما هو قديم وبال، ليس فى مجال الفن وحده بل كذلك فى الثقافة والمجتمع والسياسة، خاصة الثورة ضد الدكتاتورية والاستعمار، اللذين كانت ترزح تحتهما آنذاك، وارتبطت ثورتهم بثورة الفنانين والمثقفين الفرنسيين ضد النازية فى أوربا؛ حيث كان هتلر يخوض حربًا عالمية تدمر كل القيم الإنسانية النبيلة، وقد ألف رمسيس يونان كتابًا هامًّا عن التوجه الفنى لجماعته بعنوان «غاية الرسام المصرى» أصدرته جماعة الدعاية الفنية برئاسة حبيب جورجى عام 1937... لكن جماعة الفن والحرية تحولت بعد ذلك إلى المذهب التجريدى، وكان لها تأثيرها القوى - فيما بعد - على الحركة الفنية، وعلى من أتى من بعدهم من فنانين أو جماعات، وضمت معارضهم أعمالاً لعشرات الفنانين الآخرين ممن أصبحوا ذوى بصمات متميزة، مثل إنجى أفلاطون وراتب صديق وحامد عبد الله وتحية حليم.



▲ فؤاد كامل - المرأة والزهرة - ألوان زيتية.

والرائد الثالث هو المصور **حسين يوسف أمين**، الذى عاد من الخارج فى نفس الفترة تقريبًا - بأفكار جديدة عن الفن والتربية الفنية، وكان من حسن الحظ أن المدرسة التى عين مدرسًا بها أواخر الثلاثينيات - وهى فاروق الأول الثانوية - كانت تضم عددًا من الطلبة الموهوبين فى الرسم، وقد أصبحوا - فيما بعد - من كبار الفنانين، مثل: عبد الهادى الجزار، وحامد ندا، وسمير رافع، وماهر رائف، وإبراهيم مسعودة، وكمال يوسف، وغيرهم.

وهكذا كان لديه أساس فنى لتكوين جماعة فنية تضمهم، وتضم إلى جانبهم أيضًا بعض الطلبة بمدارس قريبة من مدرسته، كان الأستاذ على صلة بها، وأطلق على الجماعة اسم «الفن المعاصر» عام 1946، بعد سبع سنوات من قيام جماعة الفن والحرية، وقد ظل يرعى تلاميذه فى الفن حتى بعد التحاقهم بكلية الفنون الجميلة وتخرجهم فيها، فكان ينظم لهم المعارض، ويكتب عن الأفكار الثورية الحديثة لفنهم، حتى أصبحت للجماعة مكانة راسخة فى تاريخ الفن المصرى الحديث.

ونصل إلى الرائد الرابع من رواد جيل الجماعات الفنية، وهو الفنان **يوسف العفيفى**، الذى

عين بعد عودته من بعثته فى إنجلترا، مدرسًا بالمعهد العالى للتربية الفنية، حيث كان يلتحق به خريجو كلية الفنون الجميلة لمدة سنتين، لتأهيلهم لتدريس الفن بالمدارس المختلفة، وقد ألف من مجموعة متميزة منهم «جماعة الفن الحديث»، التى ضمت شبابًا أصبحوا - بعد سنوات قليلة - من كبار الأساتذة ومن رواد الفن الحديث فى مصر، أمثال النحات جمال السجينى، والمصورين: عزالدين حمودة، وسعد الخادم، وحامد عويس، ويوسف سيده، وزينب عبد الحميد، وجاذبية سرى، وغيرهم...، وارتبطت هذه الجماعة بالتعبير عن المجتمع وقضاياه وحياته الشعبية، فى الاتجاه المسمى «بالواقعية الاجتماعية»، وذلك قبل أن يتطور فن كل منهم فى طريق مستقل.

وهكذا نلاحظ أن هذه الجماعات - باتجاهاتها الفنية المختلفة - تنطلق من مذاهب واتجاهات الفن الغربى فى النصف الأول من القرن العشرين، وتحاول الربط بينها وبين الواقع المصرى والثقافة القومية؛ لذا دعونا نتعرف أولاً على تلك المذاهب فى منابعها الأوربية، قبل أن ندخل إلى أعمال الأجيال الجديدة من الفنانين المصريين.

مذاهب واتجاهات الفن الأوربى الحديث

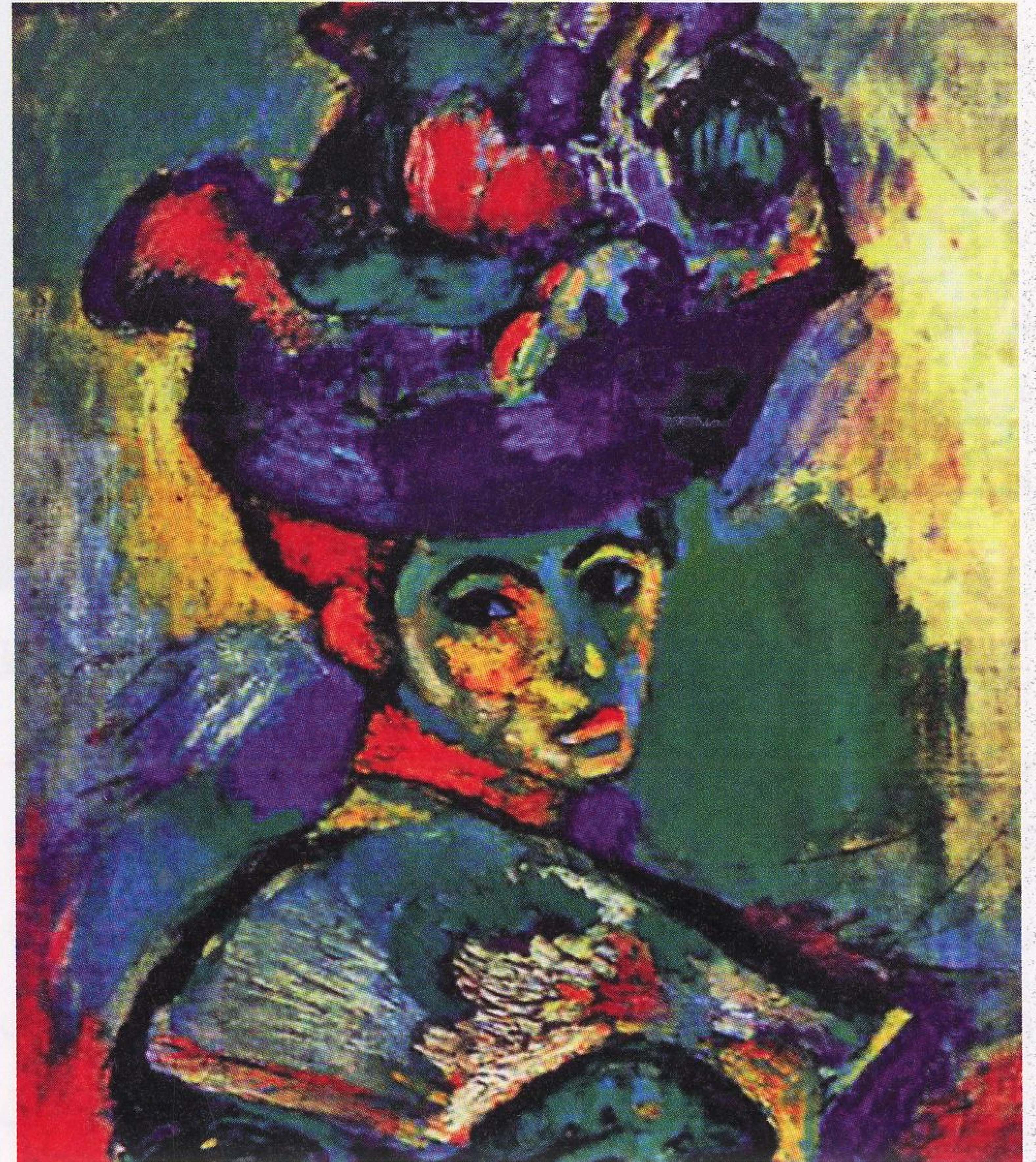
إن رحلة الفن الحديث بعد المذهب الانطباعى تنطلق من مبدأ: التحول من الحقيقة الطبيعية إلى الحقيقة الفنية، بمعنى أن الفنان عندما يرسم شخصًا أو منظرًا من الطبيعة يتحول الرسم إلى حقيقة جديدة، هى اللوحة أو التمثال، وفق القوانين الذاتية لكل منهما، بعيدًا عن الموضوع الذى يمثلانه، وعن المحاكاة أو التشابه مع الحقيقة فى الطبيعة، ومن ثم يمكن للفنان أن يحطم النسب الواقعية أو المنظور الهندسى، أو أن يتلاعب بملامح الوجه الإنسانى كما يشاء، ويمكنه أن يضع الألوان كما تتراءى له، لا كما ترتبط بالأشياء والأجسام فى الطبيعة، أو أن يبتكر أشكالاً غريبة، قد تنبع من خياله أو من أحلامه أو من عقله الباطن، ويشكل بها عمله الفنى برؤية ذاتية، نابعة من إحساسه وأفكاره، بغض النظر عن اتفاق الجمهور على معناها، فالمعنى أصبح فى مؤخرة غايات العمل الفنى، بينما يحتل المكانة الأولى: الشكل، والعلاقات البصرية بين عناصره البنائية، من خطوط ومساحات، وألوان وفراغات، وتناغم وتضاد، وملامس وإيقاعات، وتجاويف وبروزات، ويحتل المكانة الثانية: الحس الانفعالى القوى عبر هذه



▲ بابلو بيكاسو - فتاة جالسة - ألوان زيتية.

العناصر، وما توحى به من إيحاءات غير مرئية، أو ما تضفيه من إحساس بالانسجام، أو التوتر، أو الصدمة، أو الدهشة، أو الرغبة فى التأمل، أو حتى الصراخ!

كما أن هذه الرحلة تعتمد، إلى حد كبير، على الخامات غير التقليدية، إلى جانب الألوان الزيتية والمائية، والأحبار ومواد النحت المعتادة... فأصبح بالإمكان استخدام مواد البناء ورصف الطرق، والرمل والزلط، والصفيح والكاوتش وقصاصات الجرائد ومخلفات المنازل والمصانع والورش، وما تمتلئ به أسواق الروبابكيا، وكل ما تقع عليه عين أو يد الفنان... ويترتب على ذلك: اختلاف مفهوم اللوحة والتمثال عما كان معروفًا من قبل، فأصبح من الممكن أن يحتوى العمل الفنى على عناصر مجسمة، وسط المساحات المسطحة للألوان والخطوط، وأصبح من الممكن تلوين التمثال بألوان مختلفة مثل اللوحات المصورة، وكما اختلفت الأساليب والخامات، اختلفت



▲ هنرى ماتيس - القبعة - 1905 - ألوان زيتية - (من المدرسة الوحشية).

مصادر الإلهام للفنان، فضم إلى مصادره القديمة - من الطبيعة والإنسان - عالم العقل الباطن، بما فيه من هواجس، وأحلام، وكوابيس، وغرائز مكبوتة، كما أصبح من بينها الفنون البدائية من إفريقيا والمكسيك؛ كالأقنعة، والتماثيل، ورسوم الوشم، والتعاويذ السحرية، والزخارف، والقلائد، والعلامات الطقوسية، والحرف التقليدية.

وإلى جانب فنون التصوير والنحت والجرافيك وغيرها، أصبح من الممكن تكوين شكل مركب فى الفراغ، يجمع بين عناصر متنافرة أو متجانسة، فلا يشبه النحت، ولا يشبه التصوير، ولا يشبه الديكور، بل يعد جزءًا من المحيط الفراغى من حوله، بما يضمه من قطع أثاث، أو ألوان الجدران، أو إضاءة خارجية...

تلك جميعًا من تداعيات الفن فى عصر الحداثة الذى ينتهى فى عقد الستينيات من القرن الماضى، ثم بدأ فى التراجع ليحل محله ما يسمى بفنون عصر «ما بعد الحداثة»، التى قفزت قفزة أخرى إلى مجالات فنية جديدة...

الوحشيـــــة

ربما لا يعبر هذا المصطلح تمامًا عن معناه، بالنسبة لأصحاب ذلك المذهب الفنى فى فرنسا أوائل القرن العشرين، بل لقد تم إطلاقه عن طريق الصدفة، عندما أقام مجموعة من الفنانين - على رأسهم **هنرى ماتيس** - معرضًا للوحاتهم عام 1905 فى قاعة كان فى وسطها تمثال للنحات الكلاسيكى دوناتيللو، بينما كانت لوحات المعرض خارجة على المألوف، بألوانها القوية الصريحة، وأشكالها المحرَّفة الجريئة، وعندما زار المعرض أحد النقاد سخر منه فى مقال بعنوان «دوناتيللو بين الوحوش» مشيرًا إلى التناقض بين رقة دوناتيللو وعنف الفنانين الشبان!

وينسب إلى **هنرى ماتيس** (1889 – 1954) دور الريادة فى هذا الاتجاه، والفضل يرجع إلى عنصرين: الأول هو الفنون الشرقية التى تعرف عليها ماتيس، مثل الفنون اليابانية والمخطوطات الفارسية والزخارف العربية، وهذه بشكل خاص بهرته بصراحتها وليونة خطوطها، ونصاعة ألوانها وتوافقها، خاصة بعد زيارته لبلاد المغرب العربى... وهكذا أحدث بهذه الألوان ثورة فى بناء اللوحة واستخدام الألوان الضارية.

أما العنصر الثانى الذى تأثر به ماتيس فهو الفنان «بيسارو» وغيره من الانطباعيين، الذين كان اللون فى اللوحة شغلهم الشاغل، لكن نقاد الفن يرون أن بداية هذا الاتجاه عند ماتيس ترجع إلى عدة سنوات قبل المعرض المذكور، ففى عام 1898 صور رجلاً عاريًا بلون أزرق خالص، مما سبب قلقًا بين زملائه وجمهوره، وإلى جانب تأثير المدرسة الانطباعية والفنان بيسارو، فإن تأثير الفنان سيزان – رائد «ما بعد الانطباعية» – قوى فى أعماله، فقد تعلم منه أن يكون للوحة بناء معمارى، باللون النقى والكتلة الراسخة والتكوين المحكم، على عكس الانطباعيين الذين كانوا يقومون بتفتيت الكتلة حتى تبلغ درجة الهشاشة، لكنه يتفق معهم فى أنه يفضل استخدام كل الألوان المصفوفة على البالتة فى لوحته، ماعدا استخدام الظلال السوداء، وربما كان من أقوى عوامل التأثير فيه لوحات فان جوخ، الذى يعد مع صديقه جوجان ممن مهدوا للوحشية بألوانهم الصريحة الضارية.

ونستطيع أن نجد فى الكلمات التالية التى كتبها ماتيس عام 1908 تلخيصًا لاتجاهه الفنى واتجاه زملائه بصفة عامة... إذ يقول: إن التعبير الذى أبحث عنه هو أهم شىء، والتعبير بالنسبة لى ليس فى الانفعال الذى ينعكس على وجه ما أو يظهر فى حركة شديدة، بل إن الترتيب الكلى للوحتى هو المعبر... من المكان الذى تحتله الأشكال أو العناصر، إلى الفراغات التى تحيط بها، إلى النسب بين تلك الأشكال والعناصر، فكل شىء يلعب دوره... لأن التكوين هو فن ترتيب عناصر مختلفة بطريقة زخرفية لتخدم التعبير عن شعورى...

ومن بين الفنانين فى الحركة الوحشية الذين ارتبطوا بماتيس: ألبرت ماركيه، وراووه، وهنرى مانجوان، وكاميون، وفلاندرا، ودوفى، وديران، إلى جانب كل من بيكاسو وبراك، اللذين اشتركا معه فى معرض عام 1907، لكنهما اتجها بعد ذلك إلى التكعيبية والتجريدية، شأنهما شأن كثيرين غيرهما، ممن كانت الوحشية نقطة انطلاق لهم نحو اتجاهات جديدة، وذلك بفضل جرأتها وخصوبتها اللونية وقوتها التعبيرية.



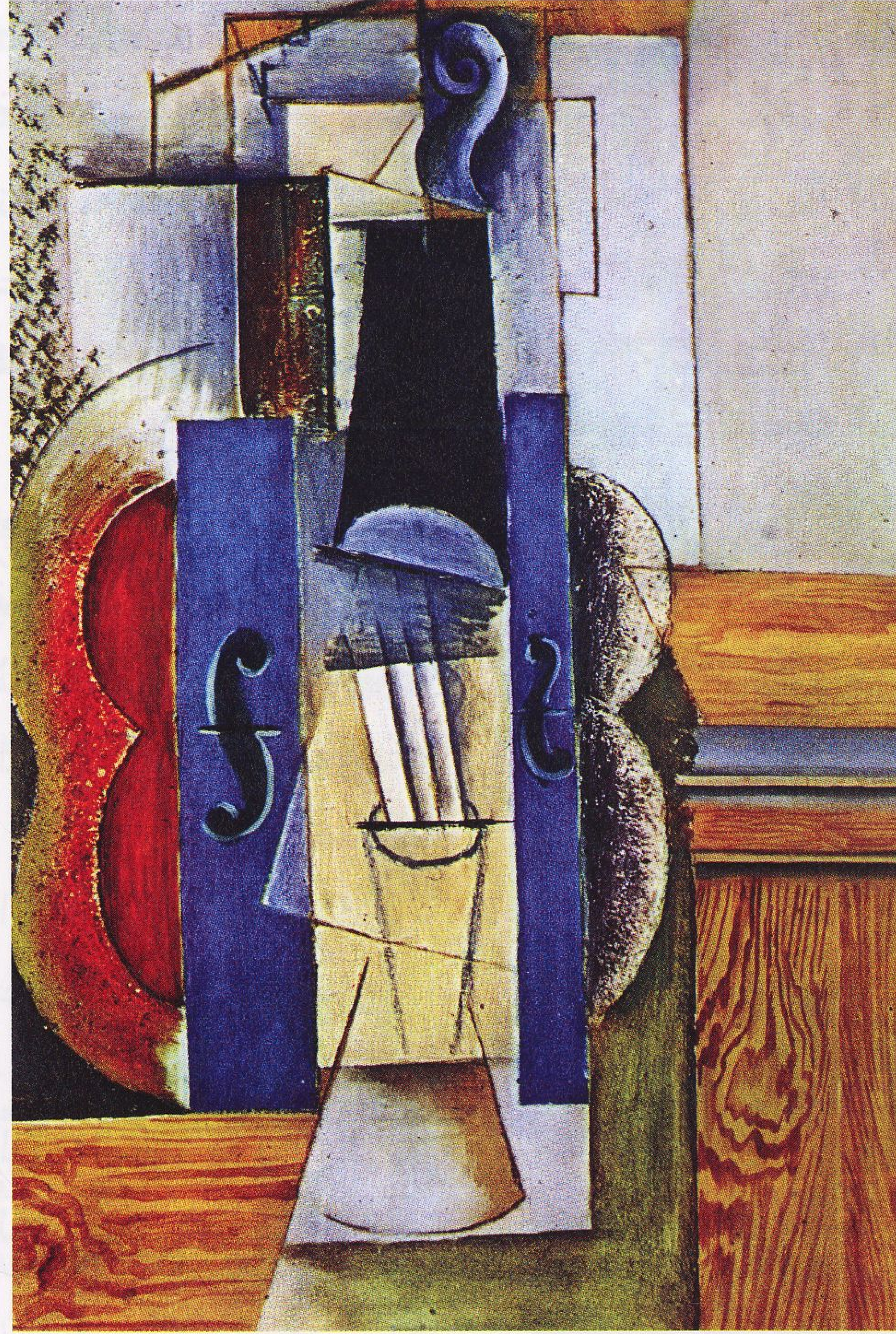
▲ بابلو بيكاسو – فتيات أفينيون – 1907 – ألوان زيتية (من المدرسة التكعيبية).

التكعيبيـــــة

مثلما كان الأمر فى إطلاق مصطلح «الوحشية»، فإن «التكعيبية» ليست مصطلحاً من وضع أصحاب هذا الاتجاه، بل وضعه النقاد وهم يعلقون على الأشكال الفنية ذات الوجوه المتعددة مثل المكعبات فى لوحاتهم.

وأصل هذا الاتجاه يعود إلى الفنان سيزان (1839 – 1906)، الذى كان أول من نبه إلى الحقيقة الفنية للأشياء، وكان يرى أن كل جسم فى الطبيعة يمكن إرجاعه إلى معادله الهندسى، أى إلى مربع أو مستطيل أو دائرة أو مخروط أو منشور أو مكعب، فالعمل الفنى عنده أساسه الهندسة، أو العلاقات التركيبية بين أجزائه، وهى أساس التكوين وجوهر البناء، وأصبحت آراء سيزان أقرب إلى النظرية بالنسبة للفنانين بيكاسو (1881 – 1973) وبراك (1882 – 1963) وذهبا من خلالها إلى مدى أبعد من سيزان، وساعدهما على المضى فى هذا الاتجاه ما كان يتجه إليه العصر من اهتمام بالفنون البدائية، والزنجية، والشعبية، وغيرها، وكلها أمور كانت توضح أن «الحقيقة الفنية» ليست فقط ضوئية، كما حاول إبرازها الانطباعيون، ولا هى تحريفية بألوان خام صاخبة، كما أبرزها الوحشيون، وإنما هى – أساسًا – تركيبية وبنائية معمارية، كما تتضح فى هذا المذهب التكعيبى»[1].

إنها إذن تطور طبيعى لما تم على أيدى الانطباعيين، من تحليل للضوء واللون، وعلى أيدى ما بعد الانطباعيين، من بناء معمارى وتحليل هندسى وتركيب إنشائى، وعلى أيدى الوحشيين من إعادة توظيف للألوان، للوصول إلى الحقيقة الفنية بعيدا عن الطبيعة. كل ذلك تم فى ضوء اكتشاف الفنانين لما تحمله أعمال الفنون البدائية من قيم فنية ذات قوة تأثير طاغية، لم تكن محل تقدير من قبل.



▲ جورج براك – لوحة تكعيبية لآلة موسيقية، ونلاحظ المزج بين تأثير ملامس الخامات المختلفة.

إذا تأملت أى تمثال من الفن الزنجى، ستقف على الحقيقة الآتية:

إنه بناء هندسى: إسطوانات، ومخروطات، وأنصاف كرات، كلها تؤلف الجسم والأطراف، والشعر مهدل أشبه بالحبال المبرومة السميكة، والعيون قوسية بيضاوية ليس فيها أى جمال كلاسيكى، إنها نفحة من الطبيعة، بعمقها وطلاقتها، وقوة تعبيرها التى تترك عند المتذوق أثرا باقيا، خاصة و أنها ترتبط بطقوس دينية

---

(1) د. محمود بسيونى – الفن فى القرن العشرين – دار المعارف صـ73.

واجتماعية وعقائدية، وتؤكد قوتها واستمرارها وسحرها.

قال بيكاسو وبراك لنفسيهما: كيف يكون لهذا الفن الزنجى كل هذه القوة التعبيرية، ونحن ما زلنا نصور، مهتمين بالناحية البصرية فحسب؟ لماذا لا نحاول بنفس المنهج؟... لعلنا نصل إلى شئ مختلف أكثر قوة وإنطلاقاً»[1].

ووجد الفنانان فى مادة «الطبيعة الصامتة» وسيلتهما لتحقيق هذه الرؤية، برسم أدوات المائدة، والمفارش الملونة، والأدوات الموسيقية، والنوتة المكتوبة بها الألحان، لكن ليس بالأسلوب التسجيلى، بل بالنظر إلى العناصر المصورة وتصويرها من عدة زوايا فى وقت واحد، فينتج عن ذلك أن يظهر الشكل وكأنه مركب من مجموعة لقطات فوتوغرافية من عدة زوايا طبعت صورها فوق بعضها، فأخذت تشف عن أجزاء من كل منها فتتداخل وتحدث حركة بصرية متذبذبة مثل المنشور الزجاجى، واستفاد بيكاسو كثيراً بالأقنعة الإفريقية، التى ساعدته بأسطحها المتعددة، وزواياها الحادة، وقابليتها للتحليل وإعادة التركيب، ومن هنا تأتى شهرة لوحته «فتيات أفنيون» (1907)، التى استخدم فيها ذلك الأسلوب، وكذلك «الموسيقيون الثلاثة»... وفيهما نرى تداخل الأسطح والخطوط والزوايا لأجسام الأشخاص، دون أن ينشغل الفنان بإبراز معنى أو مضمون، فليس من هدفه البحث عن أى مضمون.

واستعان بيكاسو وبراك، وغيرهما من التكعيبيين، بقصاصات من الصور الفوتوغرافية والكتابات الصحفية والرسوم المطبوعة على الورق أو القماش والنوتات الموسيقية وما إلى ذلك، بلصقها متجاورة، أو بتغطية أجزاء منها لبعضها الآخر، وهو ما يعرف بأسلوب «الكولاج» بديلاً -عن الرسم- لإحداث تأثيرات تكعيبية أكثر قوة فوق المسطحات، وانتقل بيكاسو من التكعيبية على المسطحات إلى التكعيبية المجسمة (تجسيماً وهمياً) مثل لوحة «امرأة جالسة» وهى عبارة عن كتل هندسية عن طريق الظل والنور، ومنشورات متراكمة بعضها فوق بعض، تشكل فى مجموعها المرأة الجالسة، هذا التجسيم بتحريفاته أصبحت له صفة الاختراع، وهو فى جوهره قائم على مكتشفات الفن الزنجى.

لكن بيكاسو لم يقف عند التجسيم الوهمى فى التصوير التكعيبى، بل ذهب إلى استخدام مجسمات حقيقية من بقايا مخلفات حيوانية، مثل هيكل عظمى لرأس ثور بقرونه الملتوية، أو مقعد دراجة، وما شابه من أشياء ذات أسطح متعددة، وملامس متنوعة يؤلف من خلالها تكوينات مثيرة للدهشة، دون أن يقصد من ورائها أى معنى.

ومع ذلك فكثيراً ما وظف أسلوبه التكعيبى، للتعبير عن موضوعات ومعانى إنسانية شديدة الأهمية، مثل لوحاته المعارضة للحرب والدمار، خاصة لوحته المشهورة «جرنيكا» التى أدان من خلالها الحرب والعدوان على قريته التى تحمل نفس الاسم فى إسبانيا، وبلغ من شهرتها وأهميتها أن الأمم المتحدة اختارتها لتعليقها خلف منصة مجلس الأمن بنيويورك، رمزاً للنضال من أجل الحرية والسلام.

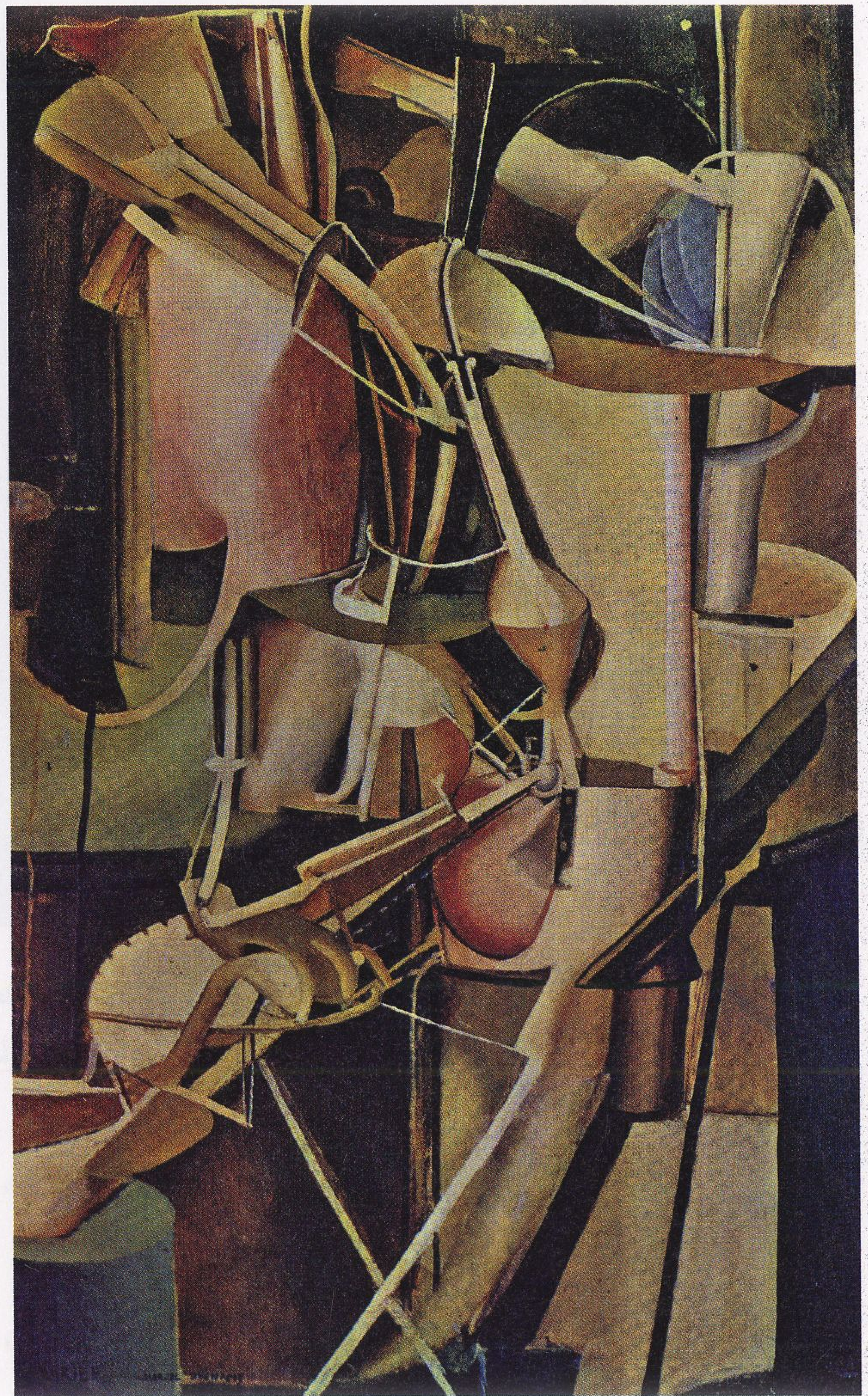
ولا شك أن مجال التكعيبية يتسع إلى رؤى أخرى، غير رؤى بيكاسو وبراك، ساهم بها فنانون أمثال جوان جرى، وفرنان ليجيبه، وديران، لكنهم يشتركون فى السمات العامة للبناء الراسخ للفورم، سواء كان هندسياً أو عضوياً، مقترباً من الطبيعة أو محطماً لقواعدها.

---

(1) المرجع السابق صـ 74.

الدادية

أقامت الجماعة التى حملت هذا الاسم أول معرض لها فى سويسرا، فى أعقاب الحرب العالمية الأولى، وتتألف من مجموعة من الشعراء والموسيقيين والفنانين التشكيليين الرافضين للحرب، بل ذهبوا إلى حد افتتاح «كباريه» عالمى للترفيه، أقاموه فى زيورخ - كمدينة سويسرية محايدة - عام 1915... وتم اختيار اسم الجماعة بالصدفة البحتة، حيث فتح أحدهم قاموسًا ألمانيًا فرنسيًا فالتقطت عيناه كلمة «دادا»، التى لا تحمل معنى محددًا، فتحمسوا لاتخاذها عنوانًا للجماعة، وكان العالم يتخبط فى آثار الحرب، التى قامت عام 1914 وأبادت الملايين من البشر، ومات فيها زهرة شباب أوربا، ومن بينهم بعض الفنانين والشعراء والموسيقيين من أصدقاء أعضاء الجماعة، ولم تعد على الشعوب بأى جدوى، بل عادت عليها بالخراب فى مقابل لا شىء؛ لهذا شعر المثقفون والفنانون بعبثية ما يحدث، وزادت لديهم الميول الفردية بعيدًا عن المعنى وعن الانشغال بهموم المجتمع وقضاياه الإنسانية، ووجدوا أن العبث هو المعنى الوحيد لكل شىء حتى للفن، بل آمنوا بأن الهدم والفوضى هما قانون البقاء؛ لهذا وجدوا ضالتهم فى قول أحدهم - وهو باكونين - إن الهدم هو أيضًا إبداع! لهذا جعلوا من المخلفات التافهة، من أدوات الحياة اليومية ومن الفضلات و الروبابكيا، مادة لأعمالهم الفنية، ولجئوا إلى السخرية من رموز الجمال والطبقات البرجوازية، حتى إن «دوشامب» وهو أحد فنانى الجماعة - وضع شاربًا أسفل أنف لوحة الجيوكندا للسخرية من رمز الجمال ومن الفن الكلاسيكى معًا، ووضع قاعدة مرحاض من السيراميك على أنها عمل فنى، للسخرية من الفن نفسه، وصور الفنان «بيكابيا» الآلات الحديثة بطريقة تهكمية على العلم ونتائجه، ولعلنا نذكر أن بداية هذا الاتجاه كانت مع التكعيبية كما سبق ذكرها، لكن فنانى الدادية لم يكونوا يسعون إلى القيم الجمالية التى اجتهد التكعيبيون فى الوصول إليها، بل إلى هدم كل القيم، ربما انتقامًا من المجتمع وطبقاته الحاكمة والمستغلة، التى دفعت بالعالم إلى الهاوية، وهو أمر معتاد بعد فترات الحروب، أو الانهيار الاقتصادى، أو الاضطرابات السياسية، مثلما يحدث الآن على الصعيد العالمى... ويجد الفنانون فى مثل هذه الاتجاهات متعة، كلما نجحوا فى إحداث صدمة



▲ مارسيل دو شامب - لوحة من الدادية.



▲ لوحة سلفادور دالى – الزمن.

للجمهور بأعمالهم، حتى ولو أدى ذلك إلى النفور من اقتنائها، لكن المؤسسات الاقتصادية الكبرى – التى تقود المخططات السياسية العليا فى الدول العظمى – تنجح عادة فى احتواء هذه الاتجاهات و اقتنائها للمتاحف، بغرض امتصاص غضب هؤلاء الفنانين الشباب، وإبعاد غيرهم عن التعبير عن غضبه بوسائل معقولة قد يقبل عليها الجمهور، وبذلك تتحول الأعمال العبثية المقتناة – التى يتم الترويج لها بذكاء، بواسطة نقاد محترفين ووسائل دعائية عديدة – إلى نموذج تحتذيه أجيال أخرى من الفنانين، دون أن تعى بالدوافع الأولى التى أدت إلى ظهوره.

السريالية

إن كلمة sur-realism تعنى: ما وراء الحقيقة الواقعية، ويرى فنانوالسريالية أن ما نراه، وما نعرفه بحواسنا وإدراكنا فى العالم الخارجى، لا يمثل إلا خمس الحقائق الباطنية المدفونة، والمستقرة فى اللاشعور، وفى أحلام النوم و أحلام اليقظة، والغرائز المكبوتة، بعيداً عن الرقابة الصارمة للعقل، التى تفرض الكثير من الضوابط والكوابح والممنوعات؛ لهذا فإن أكثر ما يمثل حقيقة الإنسان هو الجزء المخفى والمسكوت عنه.

وتعتبر السريالية امتداداً للدادية لكن فى اتجاه مختلف، من حيث إنها انعكاس لأهوال الحرب، ليس

بالعبث مثل الداديين، بل بالهروب إلى أعماق الغرائز واللاشعور ومخزونات الإنسان البدائى، وهى - فى الوقت نفسه - تتفق مع فكر الدادا، فى رفض المدنية الغربية الحديثة وقيمها الرأسمالية؛ لأنها تؤدى إلى الاستعمار والاستغلال والحروب والصراع بين الطبقات، ورفض قيمها الفكرية التى تقدس العلم، بينما توظفه ضد مصلحة الإنسان (خاصة فى اختراع أسلحة الدمار الشامل).

لهذا ضمت الحركة السريالية التى نشأت بعد الحرب العالمية الأولى، فنانين وشعراء وأدباء من جنسيات أوربية مختلفة، مثل فرنسا ويمثلها: (بريتون، ماسون، دى بوفيه) وإيطاليا ويمثلها:(شيريكو، كارا)



▲ دى كيريكو - تكوين سريالى - ألوان زيتية.

وألمانيا (إيرنست) وإسبانيا (بيكاسو، ميرو، دالى) وروسيا (شاجال، جوركى)... إلخ.

وأهم ما تقوم عليه السريالية، هو إطلاق الخيال حتى أقصى مداه، و إخراج ما يكمن داخل اللاشعور، واسترجاع الرموز المجهولة فى الثقافات البدائية، وكسر المنطق العقلى حول ثبات الأشياء بقانون الجاذبية الأرضية، واستلهام الأساطير والحكايات الشعبية والسحرية، والتجرؤ على قدسية الجسم الإنسانى، بتشويهه وتقطيعه أوالمبالغة فى تحوير أعضائه، وتوظيف مهارات الرسم والتجسيم والمناظر الطبيعية بالأساليب الواقعية، من أجل تصوير موضوعات وتكوينات لا يحكمها المنطق أو قوانين الطبيعة، والإسقاط العفوى للمشاعر والخواطر العابرة بشكل تلقائى أو «أوتوماتيكى» بعيدًا عن رقابة العقل وعن الترتيب المنطقى، واعتبار الغموض، أو استعصاء فهم العمل الفنى، شيئًا مقبولاً؛ لأنه انعكاس لعدم فهمنا للوجود...

ورغم موقفهم المذكور ضد العلم، فقد استعانوا بنظريات العلم الحديث فى التحليل النفسى، خاصة عند فرويد، وحاولوا تطبيقها فى أعمالهم، ورغم موقفهم ضد السياسة، فقد انغمسوا فى العمل السياسى ضد الدكتاتورية والنازية، خاصة خلال الحرب العالمية الثانية عام 1939 واتخذ نشاطهم طابعًا ثوريًّا يناصر حركات التحرر من الاستعمار، وبهذا نجد أن السريالية ازدهرت وسط حركات الفن الحديث قرابة عشرين عامًا (من 1920 - 1940) وكانت من أكثرها اجتذابًا للفنانين بعد ذلك من شتى الدول والقارات، وربما يرجع السبب إلى أنها إطار فضفاض، يقبل الجمع بين مختلف الأساليب والاتجاهات، والمبادئ والأفكار، حتى ما يتناقض منها مع بعضه الآخر.

التعبيرية

إن التعبير والإفصاح عن الأحاسيس والشحنات النفسية داخل الفنان أو المجتمع هى أساس هذا المذهب، وتتنوع وسائل التعبير بين الأسلوب القائم على الدراسة الطبيعية والواقع بشكل مدرسى متحفظ، أو انطباعى متحرر، وبين الأسلوب القائم على التعبير العفوى بلغة فنية بسيطة ساذجة، بعيدًا عن التعاليم المدرسية أو المهارات المحفوظة، مثلما نجد فى رسوم الأطفال أو الرسوم البدائية، وفى كلتا الحالتين فإن أدوات التعبير ليست هى البلاغة اللغوية أو التشبيهات الأدبية، إنما هى أدوات اللغة التشكيلية، من الأشكال والألوان والأحجام والخطوط، والأضواء والظلال... إلى آخر العناصر التشكيلية التى تحدثنا عنها فى الجزء الأول.

وإذا تغاضينا قليلاً عن تاريخ انطلاق هذا المصطلح، وعن أسماء الفنانين الذين ارتبطوا به منذ عام 1924، مثل كوكوشكا، وموديليانى، وأوتريللو، وروسو، وسيلر، وسوتين، ونولد... وغيرهم، فإننا نستطيع أن نعتبر كثيرًا من الفنانين المصنفين فى مذاهب أخرى عديدة هم أيضًا من الفنانين التعبيريين بالمفهوم الواسع، الذى يعنى التعبير عن الانفعالات النفسية وعن حالات الطبيعة المتقلبة وعن حركات الجسم المنطلقة، كما يتفقون مع أصحاب تلك المذاهب فى استخدام الألوان القوية والخطوط الصريحة واللمسات الطازجة والتكوينات الجريئة... مثل مذاهب ما بعد الانطباعية والوحشية والتكعيبية والسريالية... فلا يمكن أن نقول – مثلاً – إن فان جوخ، أو جوجان، أو سيزان، أو ماتيس، أو بيكاسو، أو لوتريك، أو ديجا... ليسوا تعبيريين، فالتعبيرية قاسم مشترك أعظم بين أغلب مذاهب الفن الحديث، حتى التجريدية، بل حتى بين بعض المذاهب السابقة فى القرن التاسع عشر، مثل الرومانتيكية والواقعية والانطباعية.



▲ هنرى روسو – الحرب.

التجريديـــــــة

«كان بديهيًّا أن تتطور التكعيبية – شيئًا فشيئًا – لتمهد للتجريدية، وللوصول إلى التجريد اتخذ الفنان مداخل متعددة، فهناك المدخل الذى جاء وليد التكعيبية ذاتها، أى يبدأ فيه الفنان بالأصل الطبيعى ويراه من زاوية هندسية، ويأخذ فى إحكام الروابط التحليلية حتى تفقد الأشكال الهندسية صلتها بالأصل، وتتحول إلى مجرد: مثلثات ومربعات ودوائر وأقواس، محملة بملامس مختلفة، تنبئ عن مميزات لتلك الأسطح، التى جردت من الأصل الطبيعى، ويظهر التجريد فى هذه الحالة وهو أشبه ما يكون بقصاصات الورق المتراكمة، أو بقطاعات فى الصخور، أو بعروق الرخام، أو بأشكال السحب، أو بأمواج البحر... مجرد أشكال إيقاعية مترابطة ليست لها دلائل بصرية مباشرة، و إن كانت تحمل فى طياتها شيئًا من خلاصة التجربة التشكيلية التى مر بها الفنان»[1].



▲ ڤاسيلى كاندينسكى – تجريد إيقاعى – ألوان زيتية – من المدرسة التجريدية.

---

(1) د. محمود بسيونى – مرجع سابق صـ141.

ويمكن أن نضيف أنها تظل تحمل بعض خصائص وإيحاءات الأصل الذى أخذت عنه، سواء كان كائنًا حيًّا أو جمادًا أو نباتًا، لهذا سميت بالتجريدية الطبيعية، لكن الفنان هنا لا يهدف إلى أن يذكرنا بهذا الأصل فى الطبيعة؛ لأن هدفه هو تحقيق القيم الجمالية المجردة داخل الشكل، مثل اللحن الموسيقى الذى تتناغم طبقاته وتتعدد آلاته وتتصاعد أو تتشابك نغماته، حتى نصل إلى درجة النشوة الوجدانية، دون أن نسأل ماذا كان يعنى هذا اللحن؟

وأبرز فنان فى هذا الاتجاه هو «**كاندينسكى**» الروسى الأصل، الذى صعد بالتجريد إلى مستوى المشاعر الروحية، غير أن هناك أنواعًا أخرى من التجريدية، مثل التجريدية الهندسية والتجريدية التعبيرية، ولا يبدأ عمل الفنان هنا من أى أصل فى الطبيعة، بل ينطلق - منذ أول لحظة - من الأشكال المجردة، سواء كانت أشكالاً هندسية أو مساحات لونية حرة أو منتظمة، أو خطوطًا منسابة أو متقطعة، يبتكرها الفنان بخياله، ويؤلف من خلالها علاقات إيقاعية، سريعة أو بطيئة، منسجمة أو متناقضة، متراقصة أو متوازنة، متصالحة أو متصارعة، وتؤدى طريقة توزيع البقع والمساحات والأحجام دور الترديد النغمى، أو التصاعد الدرامى، أو ما شاء الفنان أن يسقطه من إحساس فى عمله الفنى، ويعتبر المصور الأمريكى جاكسون بولوك من أشهر أصحاب هذا الاتجاه.

هل يعنى ذلك أن أى «شخبطة» أو «طرطشة» للبقع والألوان بطريقة عشوائية تعد عملاً تجريديًّا مقبولاً؟

بالطبع لا؛ لأنه مهما بدت اللوحة التجريدية ذات طابع عشوائى، فإنها ينبغى أن تقوم على نظام داخلى، وترابط بنائى محكم، مثلها مثل أى عمل فنى فى أى مذهب آخر، لهذا فإن الفنان التجريدى الجيد يحمل بداخله ميزانًا ذهبيًّا بالغ الحساسية لتوازن التكوين، وللإيقاع النغمى بعناصر اللغة التشكيلية، شأنه شأن مؤلف الموسيقى.

والتجريد ليس وليد العصر الحديث، بل إن الفن الإسلامى يقوم أساسًا على التجريد، لكنه تجريد ينطلق من قيم دينية وروحية، تتسامى بالحس إلى الخشوع لله والتسبيح له، بما يتضمنه العمل الفنى من ترديد للخطوط والعلاقات، والأشكال الهندسية أو النباتية الأصل، وقد أشرنا إلى ذلك تفصيلاً فى الجزء الأول، كما أشرنا إلى تأثر الفن الحديث بالزخارف الإسلامية.



▲ **بول كلى (1879-1940)، القصور الفلورنسية، 1926، زيت على كرتون، باريس - من المدرسة التجريدية.**

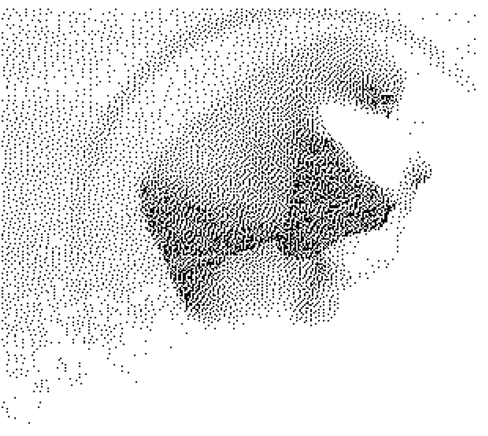
الواقعية الاجتماعية

والواقعية الاشتراكية

أدى ابتعاد الفن الأوربى عن تصوير الإنسان والتعبير عن قضايا المجتمع، إلى رد فعل عكسى خارج نطاق الفن الأوربى، بالعودة بقوة إلى الواقعية، وإلى المضامين والموضوعات التى تهم الشعوب والمجتمعات، فى انطلاقها نحو التحرر والثورة على أسباب القهر السياسى والاقتصادى، وصولاً إلى حياة أفضل.

وقد بدأ هذا الاتجاه مع قيام ثورتين عظيمتين فى عام واحد هو 1917، الأولى فى المكسيك والثانية فى روسيا، فكان على الفنانين فيهما أن ينقلوا إلى رجل الشارع معانى وأهداف الثورة، وأن يعبروا عن ذلك بأسلوب واقعى سهل الوصول إلى ذائقة المواطن البسيط، واختار فنانو المكسيك أمثال: دييجو ريفييرا، و الفارو سيكيروس، وجوزى أوروسكو، أماكن لتنفيذ أعمالهم بعيدًا عن القاعات الفنية المنعزلة وسط أحياء الأرستقراطية، لهذا فضلوا أن ينفذوا لوحاتهمعلى جدران المبانى العامة فى الهواء الطلق، بالشوارع والميادين، وواجهات المبانى الحكومية، والمدارس ومحطات السكك الحديدية والكبارى، واتخذوا من المواطن العادى بطلاً رئيسيًا لأعمالهم، واستعانوا بالقصة الملحمية، للتعبير عن نضاله المتصل ضد الاستعمار والاستغلال والظلم الطبقى، وعن حلمه بالمجتمع المثالى، الذى يسوده السلام والرخاء والعدل والحرية، لكن بأساليب فنية ذات طابع ملحمى (بطولى).

أما الفنانون الروس فقد ساروا أيضًا فى نفس الاتجاه وبنفس الموضوعات تقريبًا، مع فارق أساسى: وهو أنه لم يكن من حق الفنان أن يختار غير هذا الاتجاه – الذى سمى بالواقعية الاشتراكية – فقد أصبح هو الاتجاه الرسمى للدولة، باعتباره واجبًا تربويًا للفنانين والجماهير، واتخذ



▲ إيون جالى - (المجر) - اجتماع الثوار فى المخبأ - نحت بارز - من مدرسة الواقعية الاشتراكية.

ما يشبه النظرية الثابتة التى لا يستطيع الفنان أن يحيد عنها، وأصبحت تدرس فى مدارس وكليات الفن بمنتهى الصرامة، مما حولها إلى أكاديمية جامدة، تقوم على نفس الأسس والقواعد التى تعطل حرية الابتكار والتميز.

وكان من الطبيعى أن يسخر الفن فى خدمة الأغراض السياسية المباشرة، وفى الدعوة إلى العمل والإنتاج وبناء الاشتراكية كواجب قومى، وفى تخليد القادة والزعماء بأسلوب كلاسيكى أو انطباعى فى أحسن الأحوال؛ لهذا نجد أنه بينما كتب الخلود لأعمال الفنانين المكسيكيين، فإن التاريخ لا يكاد يذكر أعمال الفنانين فى الاتحاد السوفيتى السابق.

والآن... دعونا نتأمل أعمال فنانينا المصريين من جيل التمرد، وما لحق به من أجيال الحركة الفنية، فى ضوء هذه المذاهب الأجنبية.

الفصل الخامس

تجليات الحداثة...

فى الفن المصرى الحديث والمعاصر

لو عدنا إلى الجماعات الفنية بمصر - فترة الأربعينيات من القرن الماضى - لوجدنا أن أكثرها ينطلق من مذاهب الفن الأوربى، التى ذكرناها فى الفصل السابق...

فجماعة الفن والحرية اتخذت من السريالية طريقاً للتعبير عن نزعتها المتمردة على الأكاديمية، وعلى كل أشكال الجمود الفكرى و السياسى فى المجتمع المصرى آنذاك، ويعد الكتاب الذى ألفه رائد الجماعة رمسيس يونان بعنوان «غاية الرسام العصرى»، ترجمة لأفكار أحد تيارات السريالية وهو «الأوتوماتيكية» أى الإسقاط العفوى لتعبيرات الفنان على اللوحة، بدون وسيط من الترتيب العقلى، بل وفق ما يمليه عليه شعوره، وما يتداعى على خاطره من مخزونات العقل الباطن، وقد سار على طريقه فى البداية كل من الفنانين كامل التلمسانى، وفؤاد كامل، فامتلأت لوحاتهم بالمخلوقات الغريبة، و أشلاء



▲ رمسيس يونان - تجريد - ألوان زيتية - فى الخمسينيات.

الأجساد البشرية، والكائنات الأسطورية، التى ظهرت جميعًا بتعبيرات مشوهة أو محرَّفة عن الواقع.

وبعد حوالى 15 عامًا من انتهاء تلك المرحلة أى حوالى عام 1945، تحول كل من رمسيس يونان وفؤاد كامل إلى المذهب التجريدى، لكن الأول اختار التجريدية المنبثقة عن أصل طبيعى، كالصخور والزلط والمخلفات الجيولوجية، واختار الثانى التجريدية التعبيرية، المنبثقة عن طاقة انفعالية حرة يترجمها الفنان فى لمسات عفوية، بألوان متداخلة أو متصارعة، لا تمت بصلة إلى الطبيعة الخارجية.

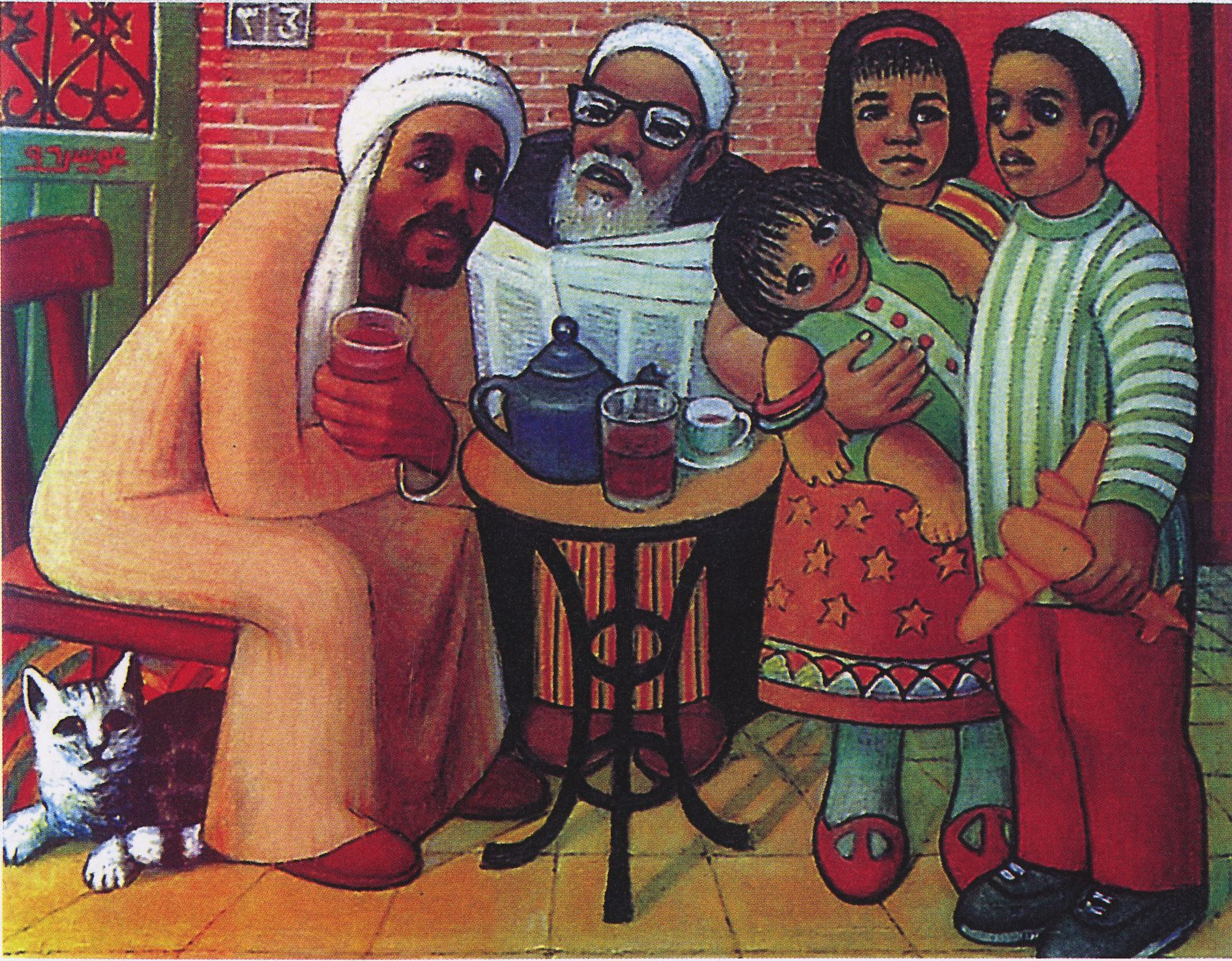
أما «جماعة الفن المعاصر»- بقيادة حسين يوسف أمين - فاستطاعت الجمع بين السريالية بمفهومها الغربى، الذى يغوص فى مخزون النفس واللاوعى، وبين مظاهر الخرافة والطقوس الشعبية المصرية، وما تحمله من مخزون الرموز، ومن ترسيبات اللاوعى الجماعى للشعب المصرى منذ آلاف السنين، وهو يتضمن إدراكه للحياة والموت، والحب والكراهية، والبطولة والخوف، من هنا فإن أصحاب الجماعة - مثل عبد الهادى الجزار، وحامد ندا، وسمير رافع، وماهر رائف، ومحمود خليل، وإبراهيم مسعودة، وكمال يوسف، سمحوا لهذه المخزونات العميقة فى نفوسهم ونفوس أبناء الطبقات الشعبية، أن تقودهم بشكل تلقائى حر للتعبير الفنى،



▲ عبد الهادى الجزار - الرجل الأخضر - تصوير زيتى - فى الأربعينيات.



▲ حامد ندا - البيانولا - تصوير زيتى - فى الستينيات.



▲ حامد عويس – الأجيال – ألوان زيتية – فى الستينيات.

بدون الاهتمام بقواعد الرسم الأكاديمية، بل لجئوا إلى تحطيم هذه القواعد، فى نسب الجسم، والمنظور الهندسى، والمحاكاة لمظاهر الطبيعة... فجاءت أعمالهم أقرب إلى الفنون الشعبية أو البدائية، وهذا ما كان يبحث عنه – قبل جماعة الفن المعاصر بعشر سنوات – الفنان حبيب جورجى، الذى أشرنا إليه فى الفصل السابق.

هذا فى الوقت الذى قامت «جماعة الفن الحديث» على فكر مذهب «الواقعية الاجتماعية» فى المكسيك و«الواقعية الاشتراكية» فى روسيا، خاصة فى سنواتها الأولى بين أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات من القرن الماضى، فترة اشتعال الروح الوطنية المصرية، وازدياد السخط الشعبى ضد الاحتلال الإنجليزى والحكومات الموالية له، وسيطرة الإقطاع ورأس المال على الحكم... ثم وصل هذا الاتجاه إلى ذروته بعد قيام ثورة يوليو 1952، للقضاء على كل هذه المظاهر، وليكون الشعب هو سيد نفسه ومصيره.

لهذا نلاحظ كثيراً من ملامح التعبير الاجتماعى الثورى فى أعمال فنانى الجماعة – فى مراحلهم الأولى – من أمثال جمالى السجينى، ويوسف سيده، وسعد الخادم، وجاذبية سرى، وحامد عويس، وغيرهم، من خلال استلهام مظاهر الحياة الاجتماعية والملاحم الشعبية، وما تعكسه من تعبيرات فنية حرة، وتأكيد معانى الكفاح، والبطولة، والمقاومة، ومشاعر الحب، والأمومة، والترابط الإنسانى، وبراءة الطفولة..... إلخ، ومع مرور الزمن تطورت أساليب هؤلاء الفنانين فى اتجاهات متعددة، تستقى مصادرها من اتجاهات الفن الأوربى الحديث، مثل

التعبيرية (سعد الخادم والسجينى وجاذبية)، والتجريدية الحروفية (يوسف سيده) وقد يجمعون بين أكثر من مذهب فنى داخل العمل الواحد، أما الوحيد الذى بقى على قناعته بالواقعية الاجتماعية حتى النهاية فهو حامد عويس.

الفنانــــــون المستقلـــــون

كان هذا التقسيم التاريخى لاتجاهات الفن الحديث فى مصر بعد جيل الرواد، سبباً فى ظلم الكثير من الفنانين، الذين لم ينضموا إلى إحدى الجماعات الفنية فى الأربعينيات من القرن الماضى؛ لهذا أطلق عليهم «المستقلون»، وكان السبب فى خفوت الأضواء عنهم، أن بعضهم ظهر فى فترة ازدهار وتألق جيل الرواد حتى أواخر الثلاثينيات، الذى خطف كل الأضواء بريادته وشهرة رموزه فى التصوير والنحت... خاصة وأن الفنانين الذين ظهروا تحت مظلة هذا الجيل، ساروا على منوال أولئك الرواد، مع بعض التميز بسمات فنية خاصة.

ففى النحت: كان هناك فنانون كبار مثل إبراهيم جابر، وأنور عبد المولى، اللذين كان تأثرهما واضحاً بمحمود مختار والنحت المصرى القديم، أما النحاتان أحمد عثمان، ومنصور فرج، فكانا أقرب إلى اتجاه الواقعية الاجتماعية فى المكسيك، خاصة فى أعمالهما بالنحت البارز فوق بوابات حديقة حيوان الجيزة، وبعض محطات المترو القديمة.

وفى التصوير كان هناك مصورون مهمون لم ينالوا حظهم من الشهرة فترة سطوع أضواء جيل الرواد [1]، ويغلب عليهم الطابع الأكاديمى أو المذهب الانطباعى التعبيرى، فيما عدا الستة الأخيرين...



▲ أنور عبد المولى - حنان - نحت على الحجر - فى الخمسينيات.

فقد اتجه كل من مرجريت وعفيفى إلى الواقعية الاجتماعية، واتجه طاهر إلى التجريدية التعبيرية، واتجه فوزى إلى التكعيبية المبسطة على أسس مصرية، واتجه راتب صديق إلى التعبيرية الملحمية أما نحميا سعد، فقد اختطفه الموت فى عز شبابه فى الأربعينيات، قبل أن يقدم كل ما عنده من مواهب، كانت تنبئ بعبقرية مجددة فى التصوير والحفر بأسلوب تعبيرى له صفة مصرية صميمة.

(1) من هؤلاء الفنانين: حسين بيكار، وصدقى الجباخنجى، وسند بسطا، وعزت مصطفى، وحسن محمد حسن، وزينب عبده، وعبد العزيز درويش، وحسنى البنانى، وعباس شهدى، ومرجريت نخلة، ومحمود عفيفى، ونحميا سعد، وصلاح طاهر، وراتب صديق، والحسين فوزى.

وبعيدًا عن التصوير والنحت، فإن هناك فنانًا رائدًا فى مجال الخزف، يعد المؤسس الأول له فى مصر، وهو سعيد الصدر، واستطاع أن يجعل هذا الفن – الذى كان ينظر إليه كمجرد حرفة تقليدية أو شعبية – إبداعًا معاصرًا، مثله مثل بقية الفنون الجميلة، وقد تخرجت على يديه أجيال متتالية، ملأت حياتنا الفنية حتى اليوم بإبداعاتها المتميزة.

يقابله فى فن الحفر عدة فنانين، فتحوا الطريق لأجيال لاحقة فى مجال الاستنساخ اليدوى، بوسائط الحفر المختلفة على ألواح الزنك، والخشب، والجلد، على رأسهم الحسين فوزى، ثم عبد الله جوهر، وكمال أمين والعزازى، والذين جعلوا من كل نسخة طباعية عملاً أصليًّا يوازى أعمال التصوير.

أما البعض الآخر من الفنانين الذين لم ينالوا حظهم من الشهرة، بما يتساوى مع حجم مواهبهم الكبيرة، فكانت لذلك أسباب مختلفة، منها ظهورهم فى ظل حركات الجماعات الفنية، التى حظيت باهتمام المؤرخين والنقاد، ومنها أنهم لم يدخلوا ساحة الفن من باب كلية الفنون الجميلة، مما جعل الاتجاه الرسمى المحافظ فى الفن يعتبرهم غير مؤهلين أكاديميًّا، ومنها أن بعضهم كان يميل للابتعاد عن الأضواء، أو كان مضطرًّا إلى ذلك، لإقامته خارج القاهرة التى تتركز فيها الأضواء، وهناك أسباب أخرى كالموت المبكر، أو السفر والغربة الطويلة خارج مصر.

ونبدأ بالنوع الأخير – أى الغربة خارج مصر – فقد كانت ضحيتها موهبة إبداعية عظيمة سبقت جيلها فى الثلاثينيات من القرن الماضى، هو المصور حامد عبد الله[1]، الذى لم يدرس بكلية الفنون الجميلة، لكن



▲ حامد عبد الله – الراحة – ألوان زيتية – فى الخمسينيات.

ثقافته الواسعة وموهبته الاستثنائية جعلتا منه أستاذًا فى اتجاهات الحداثة الفنية حتى قبل جماعة الفن والحرية، إلى حد أنه أنشأ مرسمًا حرًّا لتدريس الرسم للهواة، وكان من بين تلاميذه اثنتان من كبار الفنانات الرائدات هما تحية حليم[2] وإنجى أفلاطون[3]... وكان أسلوبه يتراوح بين التعبيرية والتكعيبية والتجريدية والرمزية.

وبالنسبة للموت المبكر، فقد كان ضحيته موهبة أخرى عظيمة فى التصوير والنحت معًا، هو كمال

---

(1) حامد عبد الله (1917 – 1959).

(2) تحية حليم (1919 – 2003).

(3) إنجى أفلاطون (1924 – 1989).



▲ سيف وانلى - باليه - ألوان زيتية - فى الخمسينيات.

خليفة[1] الذى اقترب بالتعبيرية إلى حد الفطرة التلقائية الصادقة، ببقع الألوان النقية، وبساطة الخطوط الحرة، واختزال التفاصيل فى الصورة أو الكتلة، فكان أقرب إلى البراءة الطفولية.

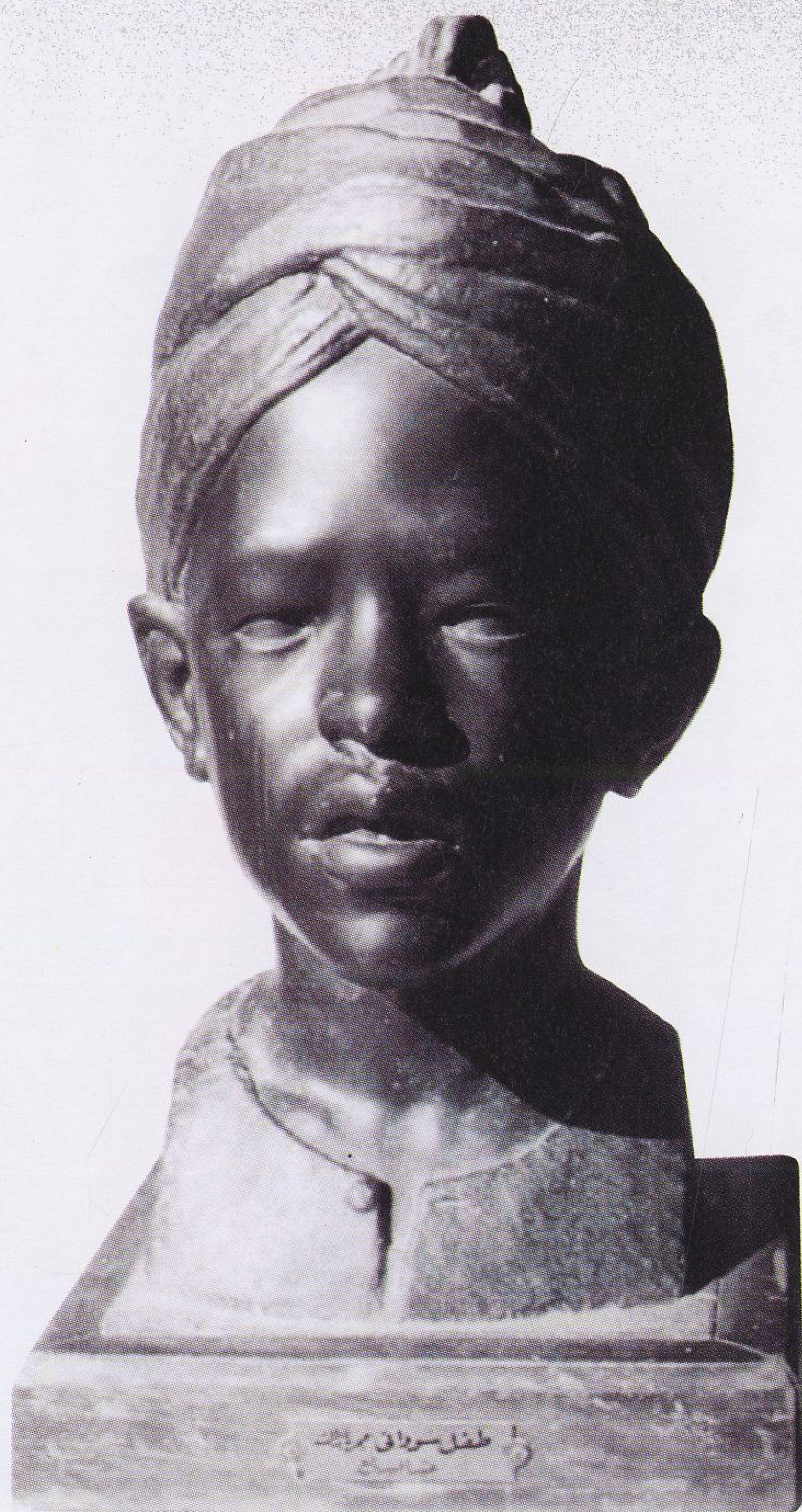
وبالنسبة للابتعاد عن القاهرة وأضوائها، وعدم الميل - فى الوقت ذاته - للانضواء تحت لواء أى جماعة أو مدرسة، هناك اثنان من ألمع المواهب المجددة فى التصوير المصرى المعاصر، هما الأخوان سيف وأدهم وانلى[2] اللذان ولدا وعاشا وماتا فى الإسكندرية، فكانا كالجسر الممتد بين ثقافة مصر وثقافة دول حوض البحر المتوسط، وانعكس فى أعمالهما ذلك المزيج الحضارى بأسلوب «السهل الممتنع»، حتى إنه يمكن القول إنهما جمعا بين الانطباعية والتعبيرية والتكعيبية والتجريدية والسريالية، بإحساس مصرى قادر على التواصل مع كل المستويات الثقافية، ورغم تعدد المصادر الأوربية فى لوحاتهما، فإننا نشعر أن لكل منهما شخصيته الفنية المتميزة، من خلال تصوير ملامح الحياة الشعبية فى الإسكندرية ومناظرها الطبيعية، خاصة على شاطئ البحر، وإن تفاوتت - قربًا أو بعدًا - فى التعبير عن طبيعة المجتمع المصرى.

(1) كمال خليفة (1926 - 1968).

(2) سيف وانلى (1906 - 1979)، أدهم وانلى (1908 - 1959).

وكان عدم امتلاك شهادة بالتخرج من كلية الفنون الجميلة، سببًا فى النظر إلى أعمال اثنين من أعظم النحاتين، نظرة أقل من النظرة إلى الخريجين منها، وهما محمود موسى[1] وعبد البديع عبد الحى[2]، ومن حسن الحظ أن هذه النظرة الدونية اختفت - إلى حد كبير - منذ سنوات الستينيات من القرن الماضى، بعد أن أثبتا تفردهما بأسلوب النحت المباشر فى الأحجار، وهو أسلوب صعب كان رائده النحات محمود مختار، وقد تميزا بامتلاك قدرات تعبيرية وتجديدية فى بناء الكتلة، بمنهج النحت المصرى القديم وطبيعة البيئة المصرية، وإن تفرد كل منهما بأسلوبه الخاص.

أما أكبر الفنانات حظًّا من الموهبة، فإن ظهورهن خلال فترة صعود الجماعات الفنية - وهن غير منتميات إليها أو إلى الأكاديمية - كان سببًا فى عدم تسليط الضوء عليهن بالدرجة اللائقة بهن، أولاهن هى عفت ناجى[3] التى تعد من أهم المجددات فى الفن المصرى الحديث، بل إنها سبقت الجميع فى أسلوبها



▲ عبد البديع عبد الحى - وجه من الصعيد - نحت على البازلت - فى الخمسينيات.



▲ محمود موسى - أمومة - نحت على الجرانيت - فى الستينيات.

---

(1) محمود موسى (1913 - 2002).

(2) عبد البديع عبد الحى (1913 - 2004).

(3) عفت ناجى (1905 - 1995).

التكعيبى، وشكلت به مجسمات بارزة فوق سطح اللوحة، ولم تكن الجدة فى ذلك فحسب، بل أيضًا فى أسلوبها؛ لأنها لم تقم بتقليد الفن الأوربى، بل استلهمت أشكالها من الفنون الشعبية والبدائية، بطريقة تجعلنا لا نشعر بغربتها عنا، خاصة وأنها وظفت هذا الأسلوب للتعبير عن موضوعات اجتماعية، تمس حاضرنا ومستقبلنا، مثل بناء السد العالى والتنمية والإنتاج...

والثانية إنجى أفلاطون، بدأت تشارك فى معارض جماعة الفن والحرية منذ عام 1942 – وعمرها 17 عامًا – تحت تأثير الدعوة إلى السريالية، وعلى الرغم من تميزها الواضح فى تلك المرحلة المبكرة، بأسلوب أثار اهتمام النقاد الأجانب فى مصر، فإن وعيها السياسى جعلها تغير مسارها الفنى، حيث آمنت بالاشتراكية، وبالثورة من أجل تحقيق الحرية والعدالة الاجتماعية، ودفعت بسبب ذلك سنوات من حياتها، بين المطاردة البوليسية والاعتقال فى السجون، على الرغم من أنها – فى حياتها الخاصة – لم تذق طعم الحرمان أو القهر؛ لأنها كانت تنتمى إلى أسرة أرستقراطية، بل إن طبقتها الاجتماعية كانت ترى فى هذا الفكر: العدو الأول لها... وكانت أعمال إنجى – قبل السجن وبعده – نموذجًا جيدًا لهضم الاتجاهات الفنية الأوربية، من واقعية وانطباعية وتعبيرية، ومحاولة لاستخلاص أسلوب فريد ينتمى إليها وحدها، ويكون قادرًا على التعبير عن حياة الكادحين من المزارعين والعمال، وعن أحداث الكفاح الوطنى، إضافة إلى التعبير عن مظاهر الطبيعة المصرية بلمسات مشرقة.

أما الثالثة فهى تحية حليم، التى انتقلت من القصر الملكى (حيث كانت تقيم مع والدها كبير الياوران فى القصر، ووالدتها سليلة الأرستقراطية التركية) إلى حياة المجتمع وبيئاته الشعبية، متأثرة بأستاذها حامد عبدالله، وسرعان ما جمع الحب بينهما وتزوجا، ثم سافرا إلى فرنسا، لرغبتها فى دراسة الفن فى باريس دراسة



▲ إنجى أفلاطون – فلاحة مصرية – تصوير زيتى – فى الستينيات.



▲ تحية حليم – المصباح – تصوير زيتى – فى الستينيات.

أكاديمية، وعندما عادت بعد عدة سنوات، عادت بمفردها، بعد أن تم الانفصال بينها وبين «عبد الله»، لحرصها على تأكيد شخصيتها الفنية المستقلة، بعيدًا عن هيمنة زوجها بشخصيته القوية... ووجدت تحية فى حياة النوبة وعمارتها وعاداتها وتقاليدها، أروع منابع الإلهام الفنى لها، كما وجدت فى الأسلوب التعبيرى أصدق وسيلة للتعبيرعن هذه الحياة، لكنها أضفت عليها من شخصيتها حسًّا بالرقة والجمال الفطرى، وعبقًا من الروح الشعبية، المحبة للبهجة والطرب والسلام.



▲ سيد عبد الرسول - إلى النهر - تصوير زيتى - فى الستينيات.

جيل الستينيات

يمتد الفنانون فى هذا الجيل على خريطة شاسعة، تتألف من شتى الاتجاهات والمذاهب الفنية، ونعنى بهذا الجيل: أولئك الذى ظهروا وتحققوا فى عقد الستينيات حتى منتصف السبعينيات من القرن الماضى، وربما نجد تفاوتًا عمريًّا بينهم، فقد تتراوح أعمارهم بين العشرينيات والأربعينيات عندما تفتحت مواهبهم وأثبتت وجودها على الساحة الفنية، إلى جانب من استمر فى الإنتاج من أعضاء الجماعات الفنية، وهم يتنوعون بين التصوير، والنحت، والحفر، والخزف.

فى التصوير

تراوحت أساليب المصورين بين اتجاهات مختلفة منها: استلهام البيئة والفلكلور والتراث الفرعونى والشعبى[1]، ومنها الاتجاه التعبيرى برؤى مختلفة، مستمدة من الواقع، أو مشاهد الطبيعة والبيئة، أو من المواقف الاجتماعية، أو الرموز التاريخية، أو الانفعالات النفسية، أو الأساطير والسير الشعبية[2]، ومنها الاتجاه التجريدى بفروعه وأساليبه المختلفة[3]، إلى جانب عدد من الفنانات فى نفس الجيل[4].

---

(1) من أبرز الفنانين فى هذا الاتجاه: عبد السلام الشريف، سيد عبد الرسول، خميس شحاتة، رءوف عبد المجيد، زينب السجينى، رمزى مصطفى، طه حسين، عمر النجدى، عبد الوهاب مرسى، حسنين على، وفيق المنذر، رفعت أحمد، حلمى التونى، أحمد الرشيدى، على دسوقى، فتحى محمود، إسماعيل طه، كمال يكنور، حسن غنيم، سيد سعد الدين، عبد الفتاح البدرى، عفت حسنى، بدوى سعفان.

(2) من أبرز المصورين فى هذا الاتجاه: عزالدين حمودة، شفيق رزق، حسن سليمان، زكريا الزينى، سامى رافع، عبد الغنى أبو العينين، حسن فؤاد، جورج البهجورى، هبة عنايت، يوسف فرنسيس، موريس فريد، غالب خاطر، نبيل الحسينى، سعد كامل، بخيت فراج، محمود البسيونى، عبدالمنعم القصاص، أحمد مرسى، سمير فؤاد، ممدوح عمار، مصطفى أحمد، كمال شلتوت، إيهاب شاكر، فرغلى عبد الحفيظ، مصطفى الرزاز، عبدالغفار شديد، زهران سلامة، محمد حجى، على نبيل وهبة، أحمد عزمى، عادل المصرى، محمد رياض سعيد، مكرم حنين، أحمد نبيل سليمان، مصطفى الفقى، سعيد العدوى، رباب نمر، محمود بقشيش، شاكر المعداوى، أحمد شيحا - ثروت البحر، عصمت داوستاشى، حمدى عبد الله، وجدى حبشى، محمد القبانى، سيد محمد سيد، عز الدين نجيب.

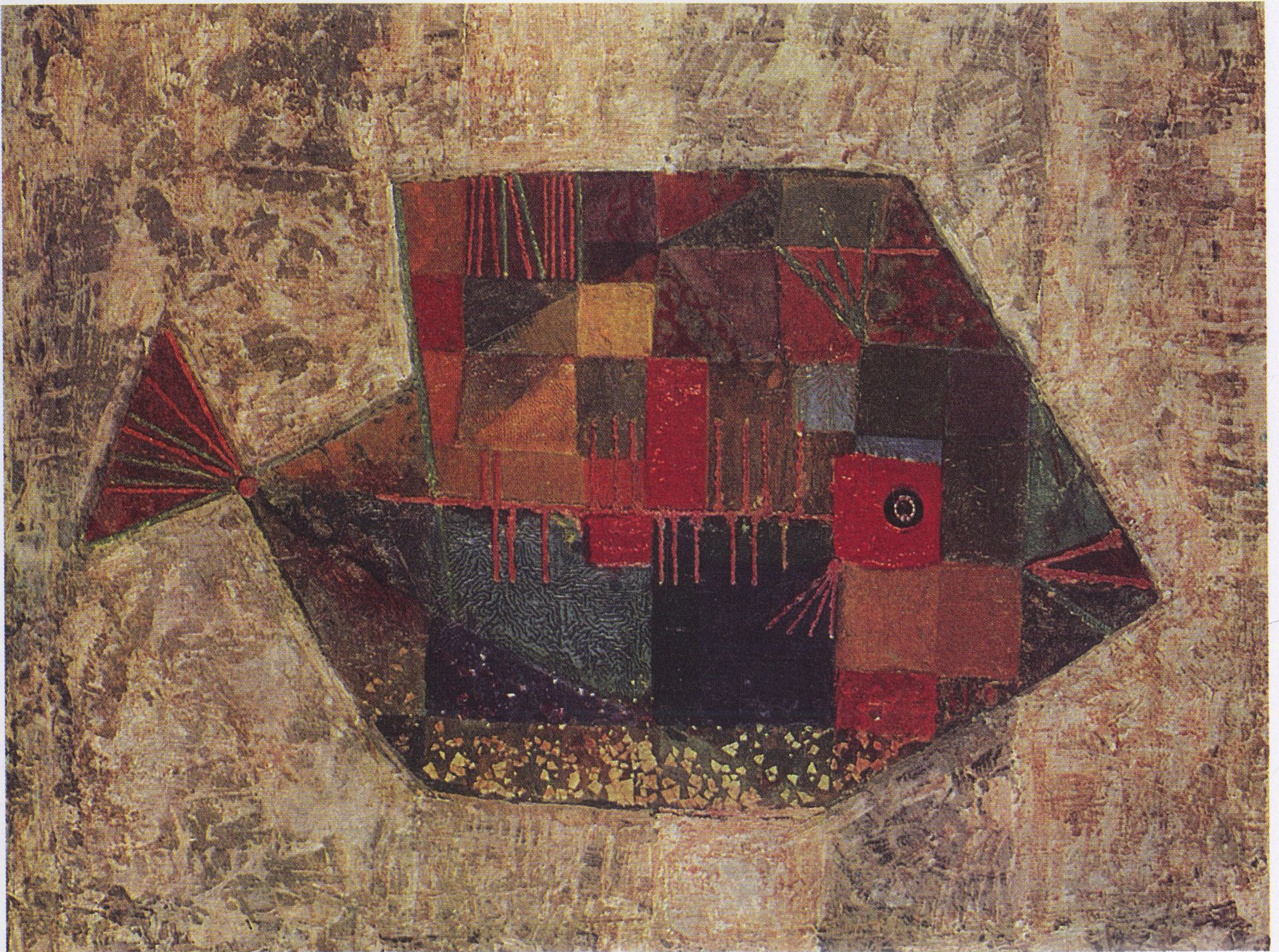
(3) يمثل هذا الاتجاه فى التصوير: منير كنعان، مصطفى الأرناؤوطى، أبو خليل لطفى، عبد الرحمن النشار، كمال السراج، مصطفى عبد المعطى، فاروق حسنى، أحمد فؤاد سليم، عطية حسين، حامد الشيخ، جابر نصار، عدلى رزق الله، فاروق وهبة، محمد سالم، عبد السلام عيد، نعيمة الشيشينى، محمد رزق، مصطفى عبد الوهاب، خلف طايع، سالم صلاح، محسن عطية، يسرى القويضى.

(4) منهن: سوسن عامر، زينب عبد الحميد، زينب عبده، خديجة رياض، فاطمة عرارجى، صفية حسين، مريم عبد العليم، وسام فهمى، زينب عبدالعزيز، رباب نمر.





▲ صلاح طاهر - حوار البنات - تصوير زيتى - فى الخمسينيات.



▲ صلاح عبد الكريم - السمكة - تصوير زيتى - فى الستينيات.

فى النحــــت

تراوحت أساليب النحاتين أيضًا بين اتجاهات مختلفة، منها التعبيرية[1]، ومنها التكعيبية[2]، والتجريدية[3]، ومنها الأكاديمية والواقعية[4].



▲ جمال السجينى – الأمومة – تمثال من البرونز – فى الستينيات.



▲ محيى الدين طاهر – الحجلة – فى الستينيات.

---

(1) ومن هؤلاء النحاتين: جمال السجينى، محمد أمين عاصم، آدم حنين «فى بداياته»، كمال خليفة، محمد هجرس، حسن العجاتى، أحمد عبد الوهاب، مأمون الشيخ، عبد المنعم الحيوان، حسام غربية، أحمد جاد، عبدالمجيد الفقى، صبحى جرجس، صبرى ناشد، عبدالعزيز صعب، محمود شكرى، عبد الحميد الدواخلى، عايدة عبدالكريم، محمد عبدالحميد، محمد السيد توفيق.

(2) ومن ممثليها: صلاح عبد الكريم، عبد الهادى الوشاحى، محمد رزق، الغول أحمد.

(3) ومن ممثليها: آدم حنين، صالح رضا، حمدى جبر، طارق زبادى، سمير ناشد، عونى هيكل، أحمد السطوحى.

(4) ومن ممثليهما: عبد القادر رزق، عبد الحميد حمدى، حسن صادق، كمال عبيد، فتحى محمود، محيى الدين طاهر، حسن خليفة، حسن حشمت، عبد القادر مختار، محمد مصطفى، محمد عثمان.

فى الحفـــــــر

تنوعت بدورها بين التعبيرية بأساليبها المختلفة[1]، والتجريدية المستلهمة من حروف الكتابة العربية[2]، والتجريدية التعبيرية[3].



▲ الحسين فوزى – الفتاة والقدور – من جيل الثلاثينيات.



▲ فاروق شحاتة – الحرب – حفر على الخشب – فى الستينيات.



▲ كمال أمين – حفر على زنك – من جيل الخمسينيات.

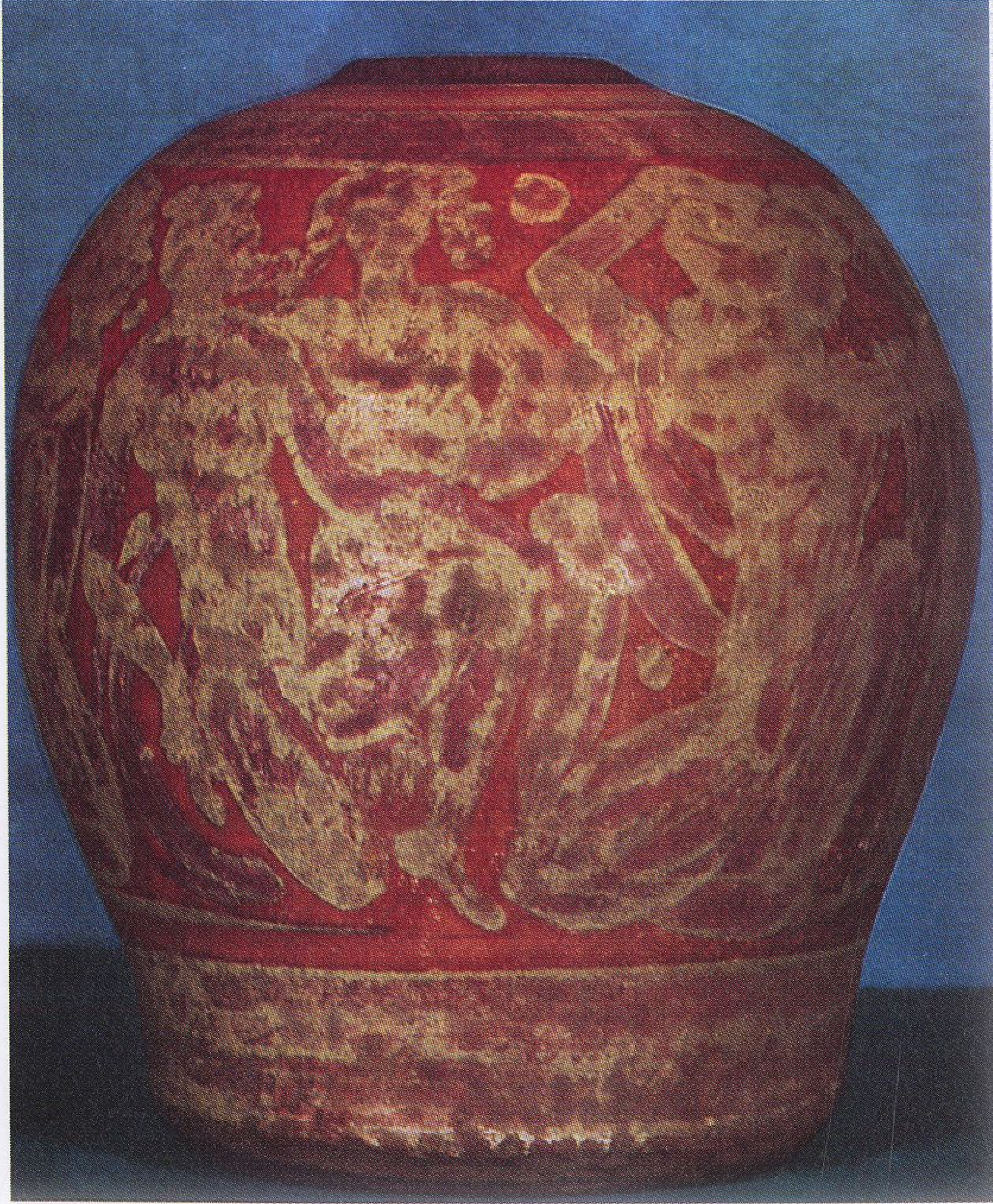
(1) ومن ممثليها: سعيد العدوى، أحمد نوار، فاروق شحاتة، مريم عبدالعليم، سعيد جداية، فتحى أحمد، حازم فتح الله.

(2) وأكثر من يمثلها: الفنان حسين الجبالى.

(3) ومن بين ممثليها: طه حسين، محمود عبد الله، صبرى حجازى، مجدى قناوى، حسن الأعصر، سيد خليفة، مدحت نصر.

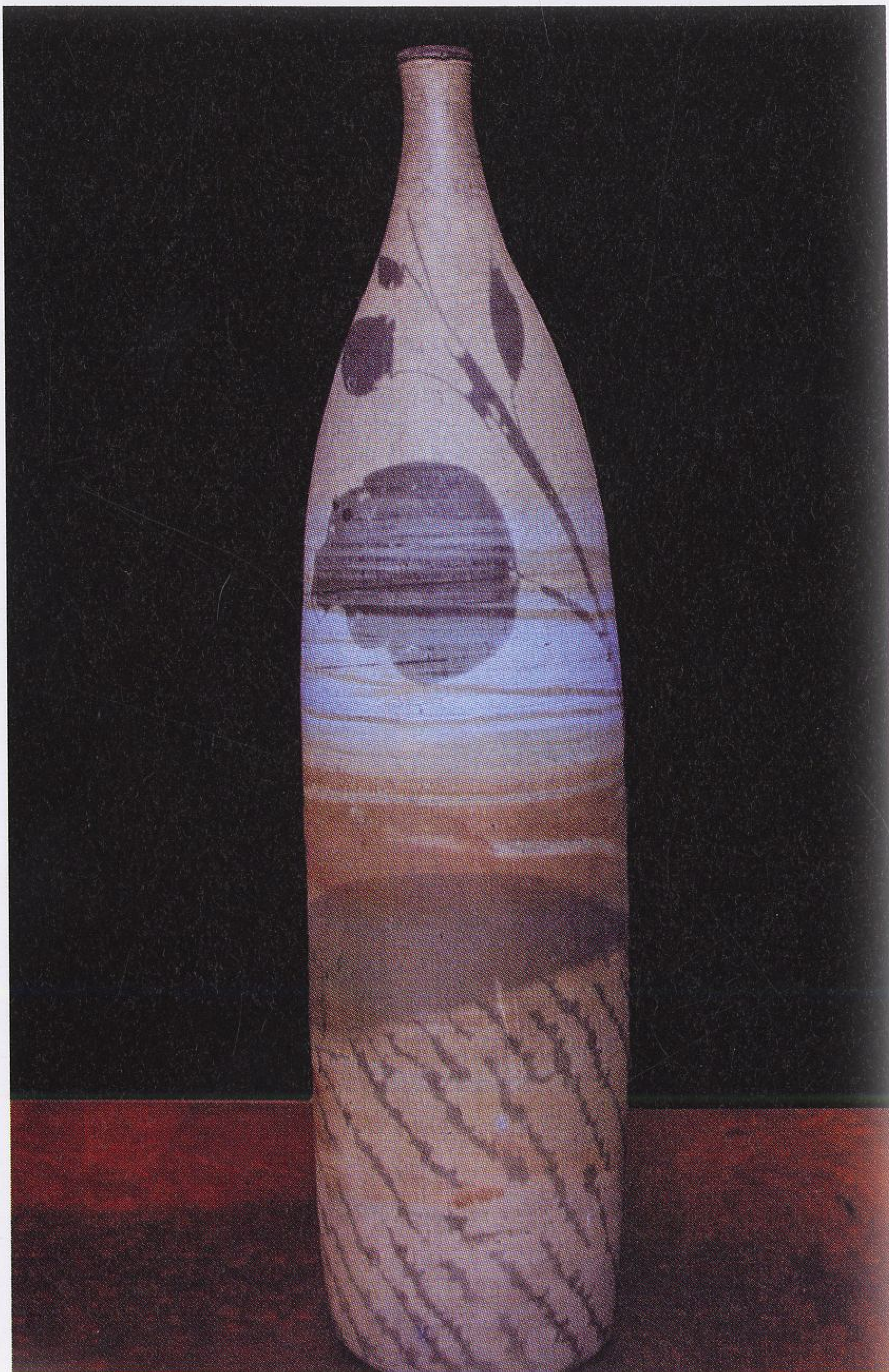
فى الخـــــزف

كانت توجيهات سعيد الصدر قد أثمرت جيلاً جديداً من الخزافين من خريجى كلية الفنون التطبيقية التى كان عميداً لها[1]، وباستثناء صالح رضا وطه حسين، وزينب سالم، الذين انتقلوا بالخزف إلى التعبيرعن قيم نحتية مجردة، بعيداً عن الأنماط المعتادة لفن الآنية، فإن الآخرين جميعاً ظلوا حتى النهاية على احترامهم للتقاليد الممتدة فى فن الخزف، مع إطلاق خيالهم لابتكار أنماط جديدة لفن الآنية، وإن كان الاتجاه التعبيرى للخزف أصبح هو السائد فى أعمال الخزافين، من خلال مجموعة كبيرة من داخل الكلية وخارجها.



▲ سعيد الصدر – فازة خزفية بألوان الجليز – 1961 – من جيل الأربعينيات.

وقد شهدت هذه الحقبة نهضة ملحوظة فى هذه المجالات التشكيلية جميعًا؛ حيث جمعت بين منتهى الحرية للفنانين فى ممارسة تجاربهم وإبداعاتهم الفنية، بما فى ذلك الاتجاهات التجريدية والتكعيبية، وبين منتهى الالتزام بالمجتمع وتحرره وتنميته وتبنى قضاياه الوطنية، مثل بناء السد العالى والتعمير وتجميل المبانى العامة بأعمال الفن، مثل محطات السكك الحديدية، والمحاكم، والمستشفيات، والحدائق، للنهوض بالذوق الجمالى للجماهير أينما وجدوا، وكان ذلك يتم بلا أى إلزام للفنان من الدولة، والأهم من ذلك: بلا أى تنازل عن القيم الجمالية الرفيعة فى العمل الفنى، هذا بجانب إقامة المتاحف الفنية، وقاعات العرض، وطبع اللوحات والكتب الفنية، لإتاحة الثقافة التشكيلية لكافة قطاعات المجتمع.



▲ نبيل درويش – فازة خزفية بألوان الجليز – من جيل الستينيات.

وقد قصدت من إشارتى إلى أسماء كل هؤلاء الفنانين – ومن سوف يتلوهم من أسماء الأجيال اللاحقة – من مختلف الاتجاهات – بغير شرح أو تحليل لأساليبهم – إلى تشجيع القارئ على التعرف عليها مباشرة من خلال مقتنيات متحف الفن المصرى الحديث بدار الأوبرا، فى ضوء ما سبق ذكره عن هذه الاتجاهات الفنية.

---

(1) من بين تلاميذه الذين يتصدرون حركة النحت اليوم: محيى الدين حسين، نبيل درويش، جمال حنفى، صالح رضا، طه حسين، جمال عبود، سمير الجندى، فضلاً عن مواهب أخرى ظهرت من خارج الكلية، منها صفية حلمى حسين، ومحمد مندور.

الفن منذ منتصف السبعينيات

يمكن القول باختصار: إن الحركة الفنية ازدادت اتساعًا خلال الثلاثين عامًا الماضية منذ منتصف السبعينيات، فقد تضاعف عدد الفنانين وعدد المعارض الفنية، وتزايدت فروع وتخصصات الإنتاج التشكيلى، بدخول الفن مجالات جديدة تعتمد على التكنولوجيا، مثل فن الفيديو، وفن الكمبيوتر، وفن الوسائط المتعددة، وفن التجهيزات فى الفراغ، فضلاً عما انتقل إلينا من صيحات ظهرت فى الغرب... مثل فن الأرض، وفن الحدث، وفن الأداء الحركى، وما أصبح للخامات الغريبة فى الأعمال الفنية من أهمية قصوى، حتى أصبحت هدفًا فى حد ذاتها، وكل هذه الاتجاهات - التى يطلق عليها فى الغرب «فنون ما بعد الحداثة» - يرعاها اليوم فى مصر صالون الشباب السنوى، الذى تقيمه وزارة الثقافة وتخصص له جوائز كبرى كل عام.

لكن هل يمكن القول إن الحركة الفنية قد ازدادت عمقا بنفس قدر اتساعها الأفقى؟

الحق أننا لو حسبنا نسبة المبدعين الحقيقيين إلى العدد المحدود من العارضين قبل السبعينيات، لوجدنا أنها أكبر من نسبتهم إلى العدد الهائل من العارضين اليوم، رغم حوافز التشجيع السخية، التى لم تكن موجودة فى الماضى.

هذا إلى جانب أن الفجوة قد ازدادت عمقًا، بين هذا النشاط التشكيلى المتزايد وذوق الجمهور، مما أدى إلى خلو قاعات العرض من الزائرين أغلب الأحيان... ذلك لأن مسار الفن المصرى يزداد تبعية لمذاهب الفن الغربى عامًا بعد عام، دون قدرة من الفنانين على بناء قاعدة مشتركة، يلتقون من خلالها مع ذوق الجمهور المصرى، وهذا تطور طبيعى لما نشأت عليه الحركة الفنية فى القرن الماضى، من تبعية لأوربا، كما ضاعف من هذا التطور ما حدث فى المجتمع المصرى من تغيرات، وما نتج عنها من تحولات سياسية وثقافية، فكان من الطبيعى أن تصحبها تحولات فى قيم الانتماء، وضعف فى التمسك بجذور الثقافة والهوية المصرية.

وقد يقال: إن لكل عصر أو مرحلة فنها المناسب لها والمعبر عنها، وإن الفن اليوم تعبير صادق عن توجهات الأجيال الجديدة فى هذه المرحلة، وإننا لا يمكن أن نعيش بنفس الذوق الفنى الذى عاش عليه آباؤنا فى الماضى، ونتجاهل ما يتجه إليه الفن العالمى من تطورات، وما يتجه إليه الشباب من تجارب، قد تؤدى إلى انقلابات إبداعية.... لأن هذا هو حال الشباب دائمًا، كما حدث فى مصر نفسها فى فترة الأربعينيات.

وكل هذا صحيح، ولكن المشكلة هى أن أغلب ما يقوم به هؤلاء الفنانون فى مصر اليوم من تجارب ومغامرات فنية، ما هى - فى الغالب - إلا استنساخ لنفس التجارب التى شهدناها فى مطلع القرن الماضى، خاصة فى الحركة الدادية، التى تظهر ثم تختفى ثم تعاود الظهور من فترة إلى أخرى بأسماء مختلفة، انعكاسًا للظروف والمتغيرات التى تحدث فى المجتمعات الغربية مرحلة بعد أخرى، وهى مغايرة تمامًا للظروف والمتغيرات فى مجتمعنا المصرى، واحتياجاته من الفن أيضًا، وربما كان الجديد: هو استخدام وسائط التكنولوجيا وأجهزة الصورة الرقمية، مثل الفيديو، والكمبيوتر، فلم تكن معروفة منذ نصف قرن تقريبًا، لكن هل تكفى الوسائط لخلق فن جديد نيابة عن المواهب؟ وهل استطاعت هذه الوسائط أن تصل الطريق المقطوع بين الفن والجمهور؟

هذا هو التحدى الصعب أمام الحركة الفنية الآن، وهو متروك للأيام للإجابة عليه.

أجيال جديدة من المبدعين

وبغض النظر عن آخر اتجاهات الفن فى عصر ما بعد الحداثة. . . علينا أن نسأل: ألم تظهر اتجاهات فنية جديدة نابعة من جذورنا وثقافتنا وليست من ثقافة الآخرين؟ ألم يظهر فنانون كبار أثبتوا تميزهم واستقروا على أرض ثابتة بعد جيل الستينيات؟

إن الإجابة على السؤال الأول لا تجعلنا نخرج بحصاد جديد، فقد استمرت وتأكدت أغلب الاتجاهات الفنية، التى كانت سائدة فى الستينيات، من السريالية، والتعبيرية، والتكعيبية، والتجريدية، بل رأينا ارتداداً لدى العديد من الفنانين إلى الواقعية، والأكاديمية، والانطباعية، بقدر ما رأينا من محاولات للقفز إلى اتجاهات ما بعد الحداثة. . .

لكننا لا نستطيع أن نغفل الإشارة إلى أسماء مجموعة من الفنانين (على سبيل المثال وليس الحصر) استطاعت أن تدفع بدماء قوية فى شرايين الحركة الفنية باتجاهاتها المختلفة، وهم ينتمون إلى جيلى السبعينيات والثمانينيات، وقد اتخذت أعمالهم أماكنها بمتحف الفن الحديث تقديراً لقيمتها.

بعض هؤلاء ينتمى عمرياً إلى جيل الستينيات، لكنه لم يشارك بإبداعه فى المعارض العامة والخاصة إلا منذ أوائل الثمانينيات[1]، وبعضهم ينتمى إلى جيلى السبعينيات والثمانينيات[2]، وهناك أيضًا عدد مهم من الفنانات[3].

وتشهد الحركة الفنية الحالية تميز مجموعة من النحاتين من جيل الثمانينيات وأوائل التسعينيات من كافة الاتجاهات والمذاهب الفنية عن طريق الأجيال السابقة[4].

كما تشهد الحركة نشاطًا ملحوظًا فى إنتاج الخزّافات من هذا الجيل بأساليب ورؤى مختلفة تقترب من عالم النحت[5].

وبعد. . .

فإننا نتوقف هنا عند جيل الثمانينيات، وأوائل التسعينيات بعد أن تأكدت بصمات أصحابه فى الفن بشخصيات متميزة، ولا شك أن كثيراً من الأسماء الهامة غير هؤلاء قد سقطت سهوًا من هذا العرض السريع، فلهم الاعتذار.

ونترك الفترة التالية لاختبار التجارب التى ما تزال متحركة مثل الكثبان الرملية، ولكلمة الزمن والتاريخ من بعده.

لكننا على ثقة بأن نهر الإبداع فى مصر يشبه نهر النيل، فهو متجدد ومشبع بالخصوبة، ولا يكف عن الفيض والعطاء، فدعونا ننتظر الجديد دائماً. . .

---

(1) مثل المصورين: جميل شفيق، حسن عبد الفتاح، الدسوقى فهمى، وجيه وهبة، مصطفى كمال.

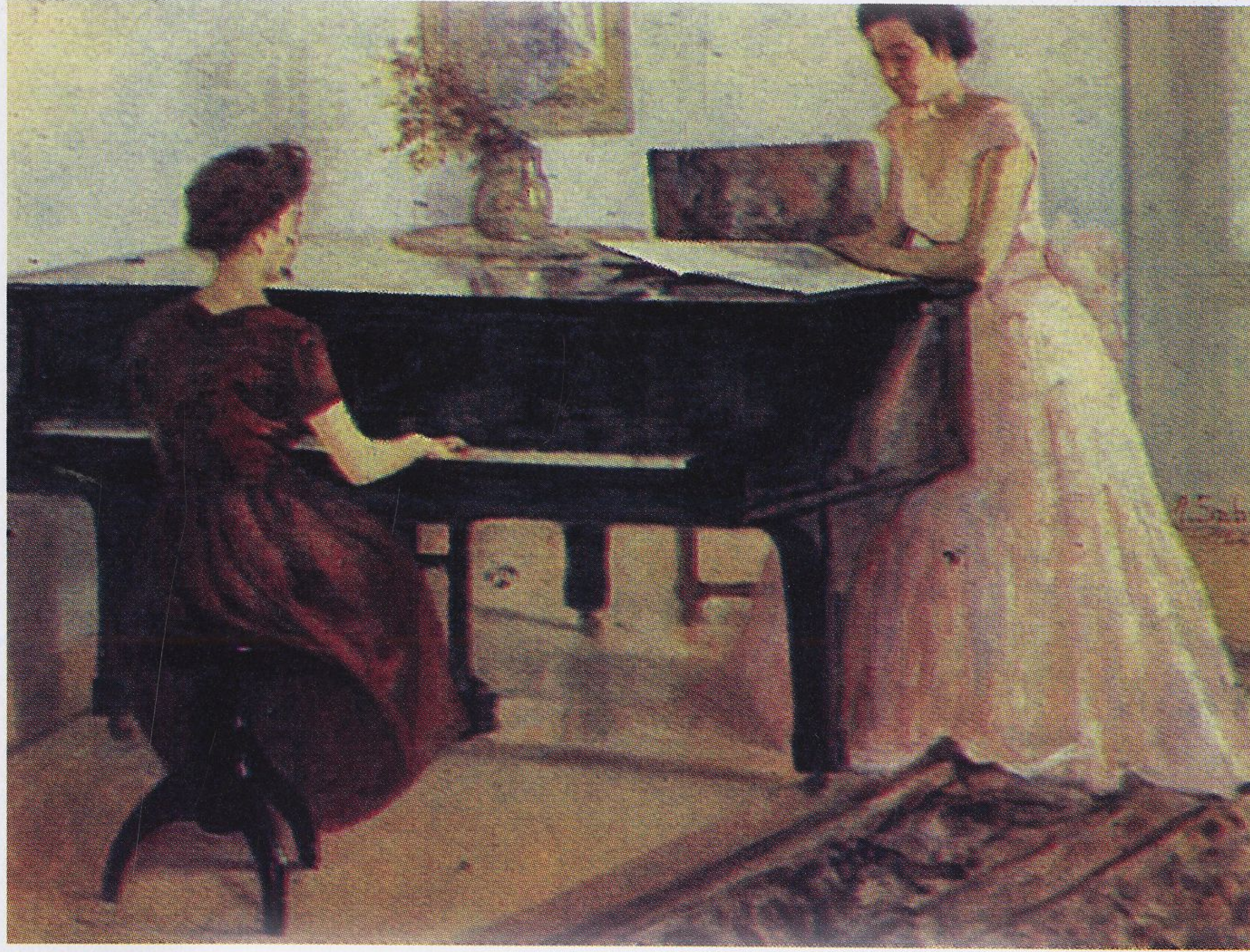
(2) مثل: مجدى عبد العزيز، مصطفى عبد الفتاح، محمود عبد العاطى، محمد شاكر، سامح الميرغنى، رضا عبد السلام، سامح البنانى، ناجى باسيليوس، محمد عبلة، محمد رضوان حجازى، مصطفى يحيى، بكرى محمد بكرى، فتحى عفيفى، محمد رزق، فاروق بسيونى، عبد الرحيم شاهين، حمدى أبو المعاطى، محمد الناصر، عوض الشيمى، محسن حمزة، حامد صقر، السيد القماش، إبراهيم عبد الملاك، على عاشور، محمد الطراوى، عادل السيوى، أبو بكر النواوى، عبد الخالق حسين، مصطفى مشعل، محسن شعلان، فريد فاضل، على عزام، مصطفى بط، عبد الرحمن عطية، محمد عفيفى، سعد زغلول، فتحى أبو النجا، عبد الوهاب عبد المحسن، صلاح عنانى، صلاح المليجى، محمد الطحان، إبراهيم غزالة، أحمد رجب صقر.

(3) مثل: إيفلين عشم الله، سلمى عبد العزيز، سوسن أبو النجا، نازلى مدكور، سهير عثمان، نجوى العشرى، هدى خالد، شادية القشيرى.

(4) منهم: محمود شكرى، محمد العلاوى، محمد أبو القاسم، محمد جاهين، على حبيش، وهناك عدد آخر تألق منذ أواخر الثمانينيات مثل: أحمد عبدالكريم، منصور البدرى، السيد عبده سليم، طارق الكومى، جمال أبو اليزيد، ناجى فريد، هشام نوار، أشرف الزمزمى، حازم المستكاوى، أيمن السمرى، شادى النشوقاتى.

(5) منهن: زينب سالم، زينات عبد الجواد، سلوى رشدى، تهانى العادلى، ميرفت السويفى.

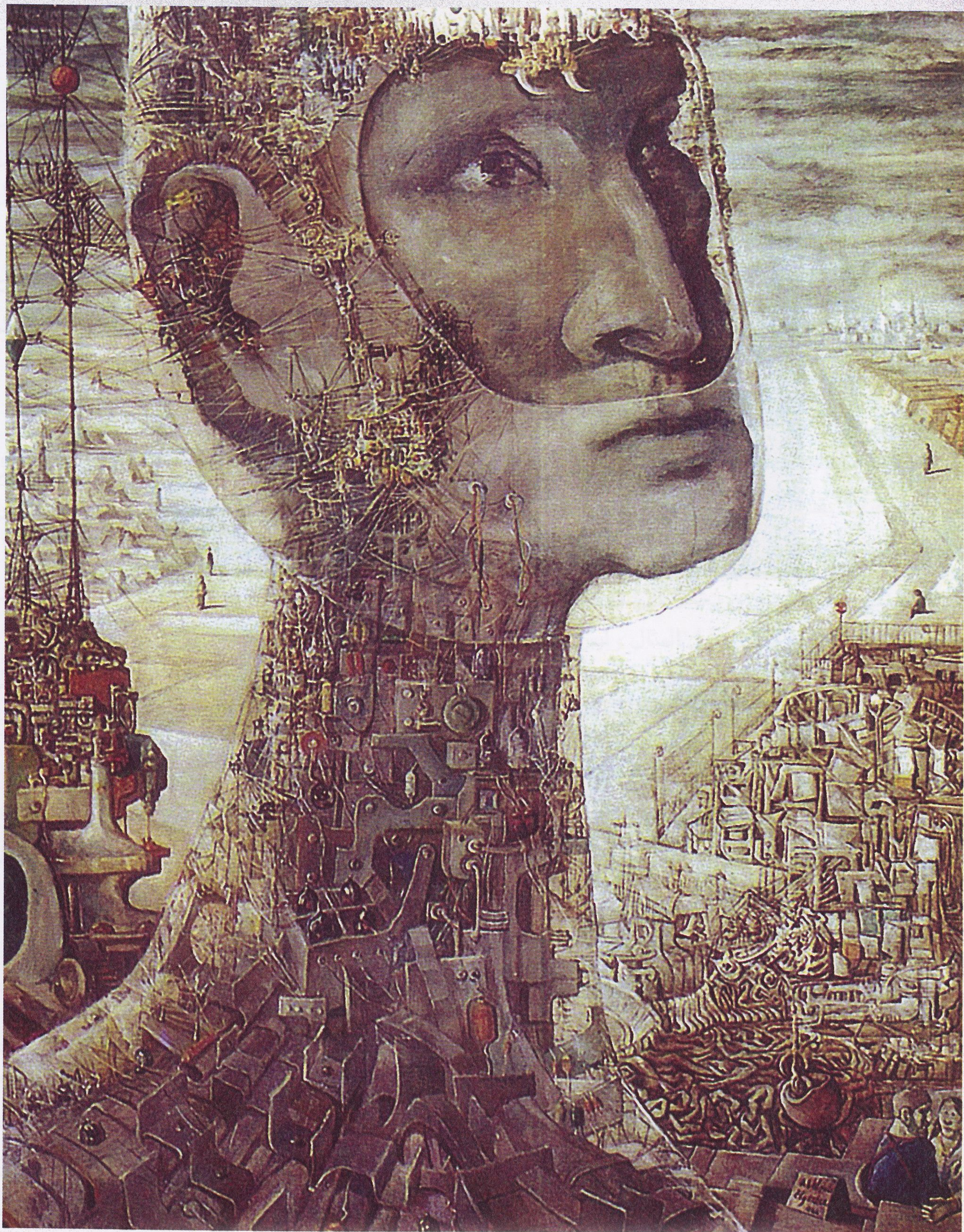
مختارات من أعمال التصوير



أحمد صبرى (من جيل الرواد) - درس البيانو - لوحة زيتية.



راغب عياد (من جيل الرواد) - القطيع.



عبد الهادى الجزار (من جيل الأربعينيات) - إنسان السد العالى - ألوان زيتية - 1964 .



جاذبية سرى (من جيل الأربعينيات) – المرجيحة – ألوان زيتية – 1961 .



حسين بيكار (من جيل الثلاثينيات) – نساء النوبة – ألوان زيتية – 1964.



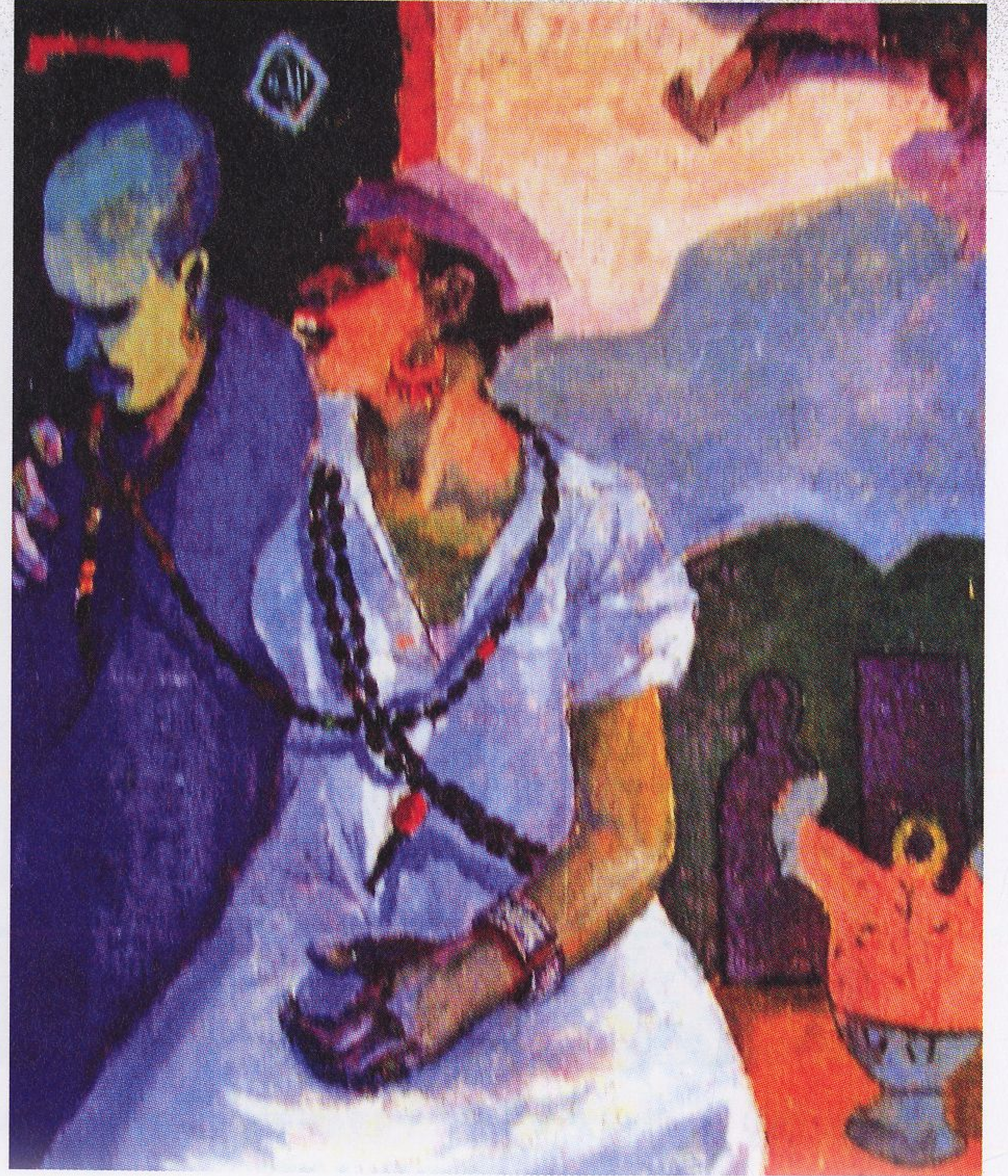
عز الدين حمودة (من جيل الأربعينيات) – بورتريه لسيدة – ألوان زيتية – فى الخمسينيات.



عمر النجدى (من جيل الخمسينيات) – عازفة العود – ألوان زيتية – فى الستينيات.



مريم عبد العليم (من جيل الخمسينيات) – حياة عائلية – ألوان مائية – فى الستينيات.



ممدوح عمار (من جيل الخمسينيات) – كودية الزار – ألوان زيتية – فى الخمسينيات.



أحمد نوار (من جيل الستينيات) – مصر الحضارة – ألوان زيتية – فى التسعينيات.



محمد راتب صديق (من جيل الأربعينيات) – الخروج – ألوان زيتية – فى الستينيات.



عفت ناجى (من جيل الأربعينيات) - بناء السد العالى - ألوان زيتية - 1964 .



مصطفى أحمد (من جيل الستينيات) - مصر الحضارة - ألوان زيتية - فى الستينيات.



مرجريت نخلة (من جيل الأربعينيات) - سيدة فى باريس - ألوان زيتية - فى الخمسينيات.



منير كنعان (من جيل الخمسينيات) - انتقال - ألوان زيتية - 1970 .



مصطفى عبد المعطى (من جيل الستينيات) - تكوين تجريدى - ألوان إكريليك - فى التسعينيات.



مصطفى الرزاز (من جيل الستينيات) - ملحمة شعبية - ألوان زيتية.



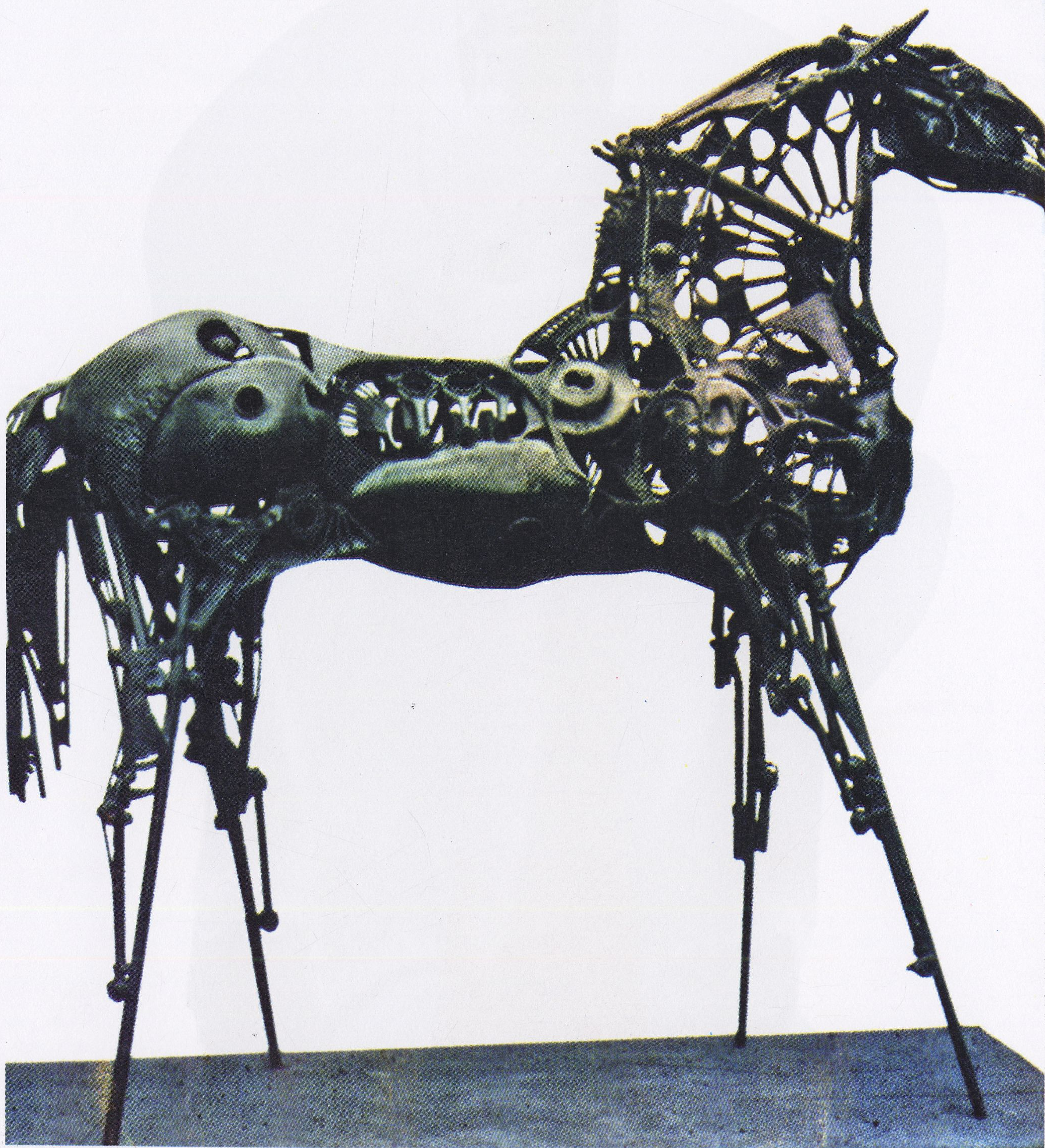
جورج البهجورى (من جيل الخمسينيات) - الجوقة الشعبية - ألوان زيتية - فى التسعينيات.

مختارات من أعمال النحت



عبد القادر رزق (من جيل الثلاثينيات) - رأس طفل - نحت فى الرخام - فى الأربعينيات.

جمال السجينى (من جيل الأربعينيات) - الأرض - برونز - فى الخمسينيات.

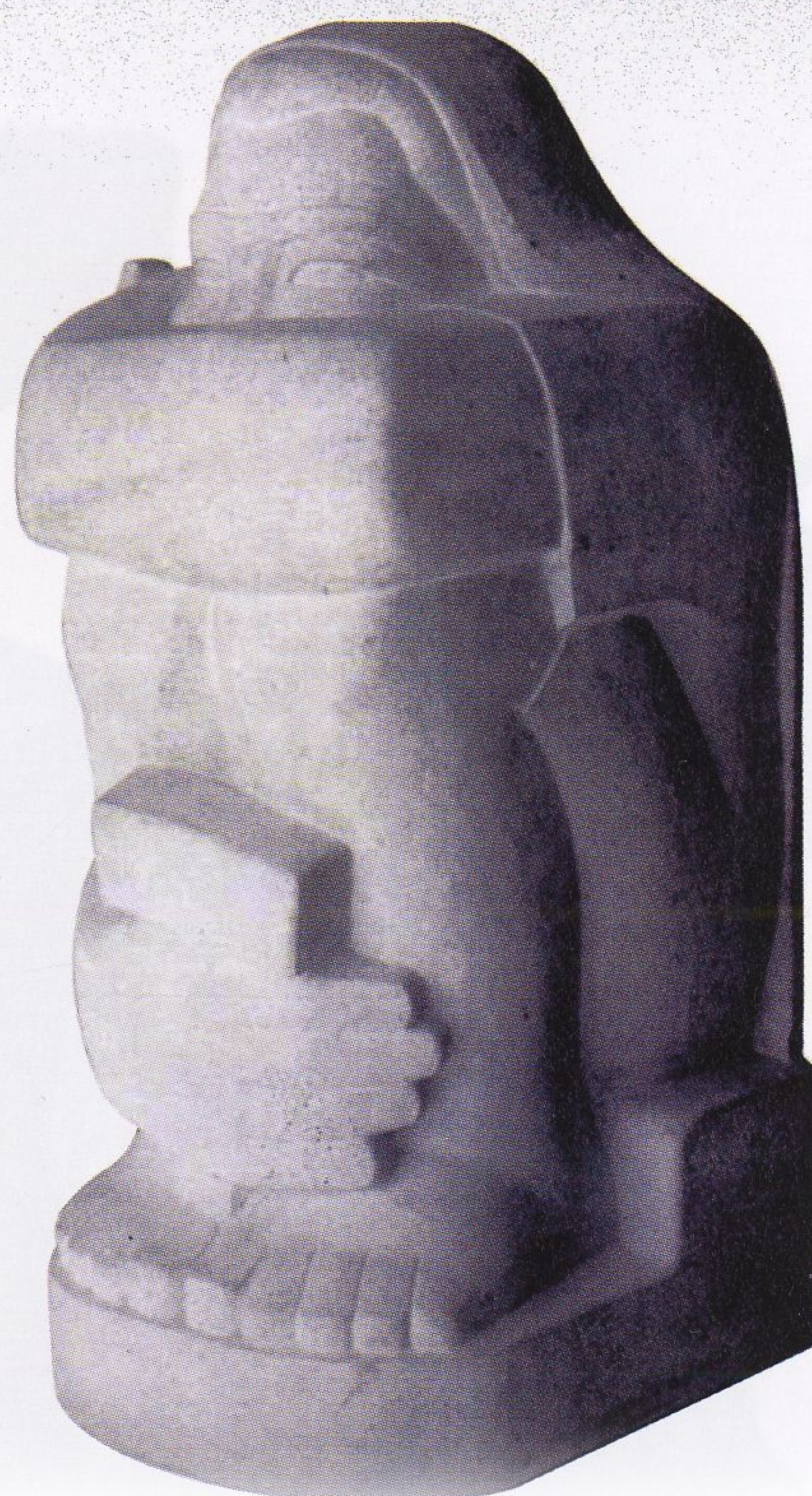


صلاح عبد الكريم (من جيل الخمسينيات) - الحصان - نحت بالحديد الخردة - فى السبعينيات.





أحمد عبد الوهاب (من جيل الخمسينيات) - صلاة إخناتونية - نحت برونزى - فى الستينيات.



محمود موسى (من جيل الثلاثينيات) - فتاة جالسة - نحت حجرى - فى الستينيات.



أحمد عثمان (من جيل الثلاثينيات) - فتاتان من أسوان - نحت برونزى - فى الخمسينيات.



محمد هجرس (من جيل الخمسينيات) - الحمَّال - صب بالبوليستر - فى السبعينيات.



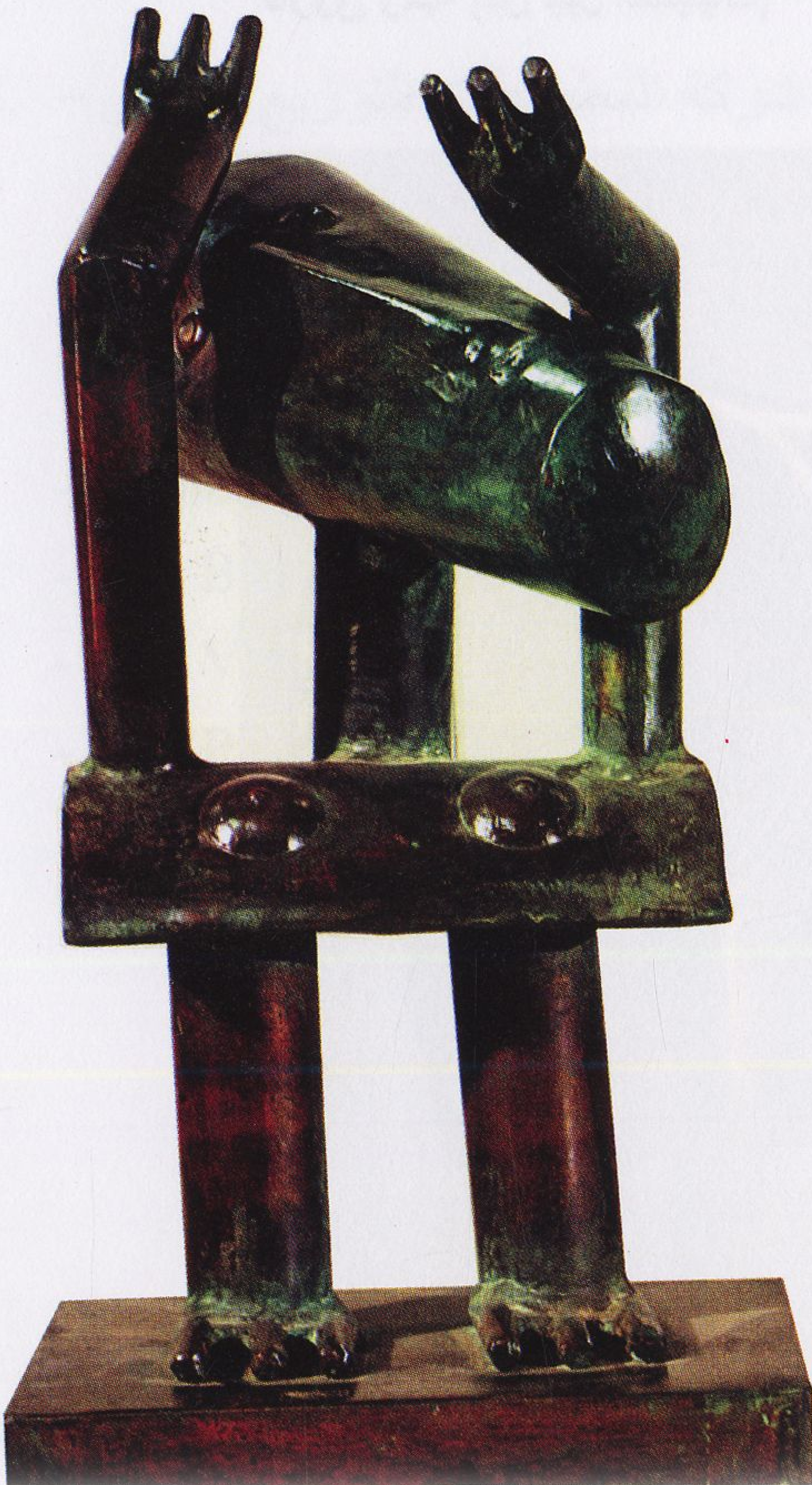
صبرى ناشد (من جيل الستينيات) - ذو العباءة - نحت فى الخشب - فى الثمانينيات.



آدم حنين (من جيل الخمسينيات) - الحمار - نحت برونزى - فى الستينيات.



عبد الهادى الوشاحى (من جيل الستينيات) - بورتريه من البرونز - فى السبعينيات.



صبحى جرجس (من جيل الخمسينيات) - دعاء - نحت مباشر فى الحديد - فى الثمانينيات.



فاروق وهبة (من جيل الستينيات) - صحوة المومياوات - عمل مركب - خامات مختلفة - فى التسعينيات.



محمود شكرى (من جيل الثمانينيات) - المحاربون - نحت برونزى - فى التسعينيات.

المراجع

1- جيل من الرواد - بدر الدين أبو غازى - مطبوعات جمعية محبى الفنون الجميلة بالقاهرة 1975.

2- المثّال مختار - بدر الدين أبو غازى - الهيئة العامة للكتاب 1964.

3- لكل فنان قصة - حسين بيكار - مطبوعات كتابى 1984.

4- الفن فى القرن العشرين - د. محمود بسيونى - مكتبة الأسرة 2001.

5- رؤى نقدية - مجموعة من الباحثين - قطاع الفنون التشكيلية بوزارة الثقافة 2005.

6- فجر التصوير المصرى الحديث - عز الدين نجيب - دار المستقبل العربى - القاهرة 1985.

7- أنشودة الحجر - عز الدين نجيب - الهيئة العامة لقصور الثقافة 1999.

8- الإبداع والثورة (الفنان حامد عويس) - تأليف: عز الدين نجيب - الهيئة العامة لقصور الثقافة 2002.

9- التيارات الفنية المعاصرة - د. محمود أمهز - شركة المطبوعات للتوزيع والنشر - بيروت 1996.

10- التصوير الحديث فى مصر - إيميه آزار - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة 2007.

- Contemporary Art in Egypt - Ministry of Culture, Cairo 1964.
- The Book of Art, Volume 5, 8, Paris.
- The Vatican Museums, Rome.
- The Picture Encyclopedia of Art, Bookplan, England 1966.

الفهرس

موسوعة الفنون التشكيلية في مصر

العصر الحديث

وفى هذا الجزء الأخير من الموسوعة نتعرف على ملامح الحركة الفنية المصرية بأجيالها المتتالية على مدار القرن العشرين، وعلى المنابع التى نهلت منها فى أوربا أو فى مصر، وعلى حركات التمرد الفنى من أبناء الأجيال التالية على من سبقوهم بحثًا عن التجديد وملاحقة العصر، وكيف اختلفت رؤى الحداثة والمعاصرة لديهم، بين البحث عن جذور الشخصية المصرية، وبين اتِّباع المدارس الغربية أو التأثر بها.

وكان لابد - فى هذا السياق - أن نتعرف على تلك المدارس الفنية فى أوربا خلال القرون الماضية، وعلى أهم أعلامها وسماتها.. مثل الكلاسيكية والرومانتيكية والواقعية والانطباعية وما بعد الانطباعية.. حتى نصل إلى المدارس الحديثة فى القرن العشرين.. مثل التعبيرية والوحشية والتكعيبية والتجريدية والسريالية والرمزية وغيرها.. وأن نتعرف أيضًا على تأثير كلٍّ منها على فنانينا المصريين.

عز الدين نجيب

- فنان تشكيلى وناقد فنى وكاتب.
- تخرج فى كلية الفنون الجميلة.
- حصل على الجائزة الأولى فى النقد الفنى من المجلس الأعلى للثقافة.
- عضو لجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى للثقافة.
- أستاذ لمادة الفنون التشكيلية وتاريخ الفن بكلية الآداب جامعة عين شمس





